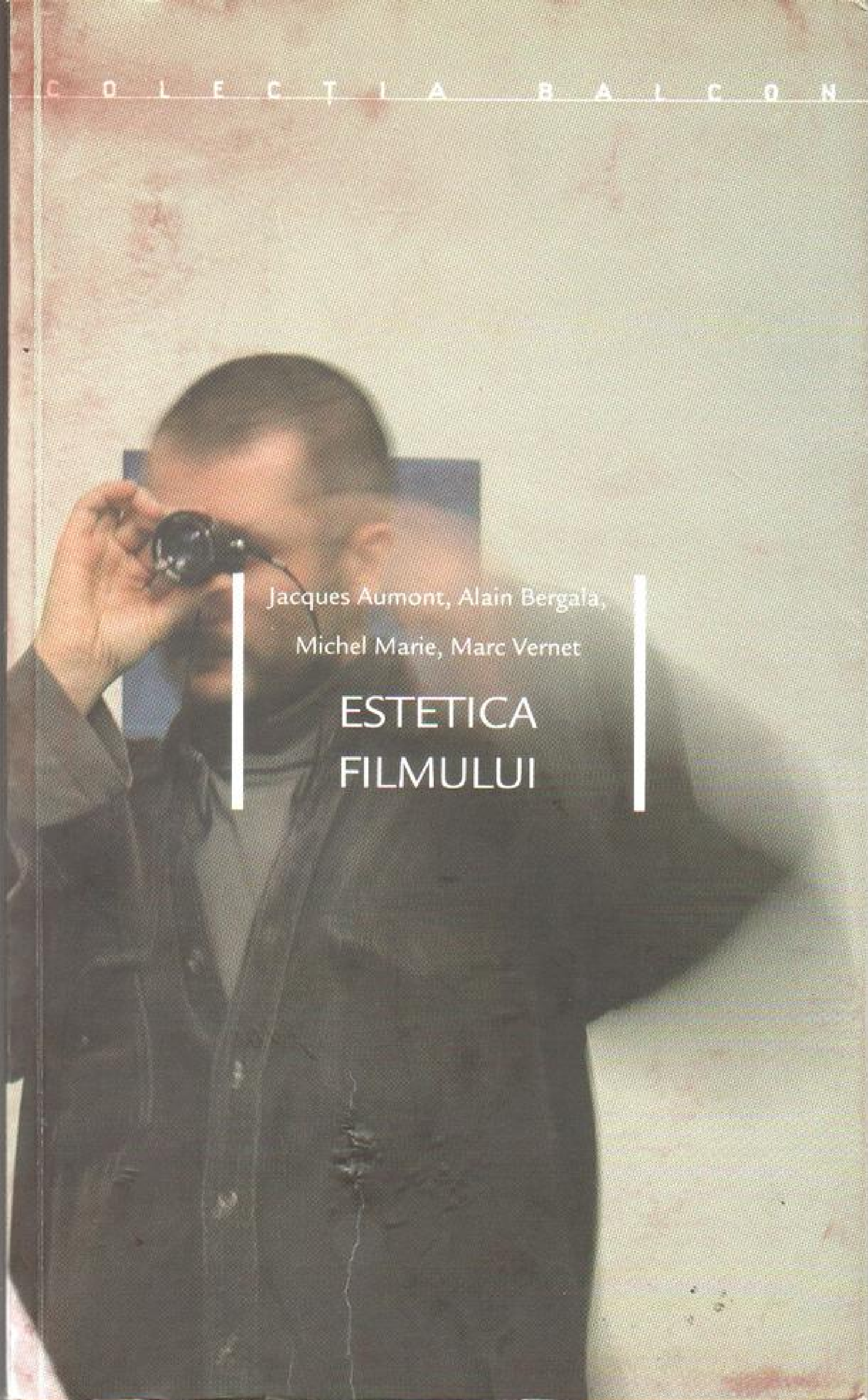

COLECȚIA BALCON
Jacques Aumont, Alain Bergala,
Michel Marie, Marc Vernet
ESTETICA
FILMULUI

De la simpla iluzie de mişcare la complexa gamă a emoţiilor, trecînd prin fenomene psihologice precum atenţia sau memoria, întreaga cinematografie este concepută pentru a se adresa minţii umane mimînd mecanismele acesteia: psihologic vorbind, filmul nu există nici pe peliculă, nici pe ecran, ci numai în minte, care îi dă realitatea sa.

*Autorii*

Imagine din timpul filmărilor la

COLECȚIA BALCON



Idea Design & Print
Editură
Cluj
2007

Jacques Aumont, Alain Bergala,
Michel Marie, Marc Vernet

# ESTETICA FILMULUI

Ediția a treia revăzută și adăugită

Traducere de

Maria Mățel-Boatcă

Andreea Pop

și

Adina-Irina Romoșan

Idea Design & Print
Editură
Cluj
2007

Jacques Aumont, Alain Bergala,
Michel Marie, Marc Vernet

# ESTETICA FILMULUI

Ediţia a treia revăzută şi adăugită

Traducere de
Maria Măţel-Boatcă
Andreea Pop
şi
Adina-Irina Romoşan

Idea Design & Print
Editură
Cluj
2007

Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet
*Esthétique du film*


www.ideaeditura.ro

REDACTORI DE COLECȚIE
Timotei Nădășan
Attila Tordai-S.

REDACTOR
Lucian Maier

CORECTOR
Vasi Ciubotariu

TEHNOREDACTOR
Lenke Janitsek

COPERTĂ, CONCEPȚIE GRAFICĂ ȘI TIPAR
Idea Design & Print, Cluj

ISBN 978-973-7913-56-2

# INTRODUCERE

## 1. TIPOLOGIA SCRIERILOR CU PRIVIRE LA CINEMATOGRAFIE

În fiecare an, editurile franceze publică peste o sută de cărți consacrate cinematografiei. Unul din cataloagele generale (suplimentul la numărul 6 al publicației *Cinéma d'Aujourd'hui*, din primăvara anului 1980) se intitulează chiar "Cinematografia în 100 000 de pagini". În plus, există peste zece periodice lunare (critică de film, reviste de tehnică, comentarii despre viața actorilor etc.). Colecționarii nici nu mai știu unde să îngrămădească atîtea reviste și cărți, iar neofiții nu mai știu ce să aleagă.

Pentru a determina exact profilul acestui manual, vom încerca să întocmim o succintă tipologie a scrierilor referitoare la cinematografie. În mare, acestea pot fi împărțite în trei mulțimi de mărimi dintre cele mai diferite: revistele și cărțile destinate "publicului larg", lucrările pentru "cinefili" și scrierile estetice și teoretice. Aceste categorii nu sînt însă absolut delimitate: o carte pentru cinefili poate interesa și publicul larg, avînd în același timp și o valoare teoretică incontestabilă; exemplul acesta este, desigur, unul excepțional și se referă în majoritatea cazurilor la cărțile de istoria cinematografiei, ca, de exemplu, cele scrise de Georges Sadoul.

În mod cît se poate de logic, publicațiile despre cinema reproduc la rîndul lor categoriile în care se împarte audiența filmelor. Ceea ce este specific Franței este amploarea celei de-a doua categorii, destinate cinefililor.

Termenul de "cinefil" apare sub pana lui Ricciotto Canudo la începutul anilor douăzeci și îl reprezintă pe amatorul de cinema care posedă unele cunoștințe în domeniu. Există mai multe generații de cinefili, fiecare cu revistele și cu autorii ei predilecți. În Franța, cinefilia a cunoscut o dezvoltare considerabilă după război (1945). Ea se întemeiază pe existența revistelor de specialitate, pe activitățile organizate de numeroasele cinecluburi, prezența asiduă la programele de "artă pentru toți", frecventarea rituală a unei cinemateci etc. Grație contextului cultural specific, datorat varietății de moduri în care sînt valorificate filmele în metropola pariziană, "cinefilul" constituie un tipar social caracteristic pentru viața culturală franceză, și anume: este ușor de recunoscut datorită anumitor comportamente mimetice; se organizează în grupulețe, nu se așază niciodată în partea din spate a sălii de cinema, în orice împrejurare se apucă să peroreze cu multă pasiune despre filmele lui preferate...

Se cuvine însă să distingem, însă, această accepțiune restrictivă a noțiunii de "cinefil" în aspectul său maniacal de un amator de cinema propriu-zis.

## 1.1. Publicaţiile destinate "publicului larg"

Acestea sînt, în mod evident, cele mai numeroase şi ating tirajele cele mai impresionante. Cu mici excepţii, ele sînt consacrate actorilor de cinema, ceea ce le face să constituie versiunea "tipărită" a "star-system"-ului. Menţionăm aici o revistă specifică acestui gen, *Première*. În perioada dinainte de război, periodicele erau cu mult mai numeroase, cel mai celebru titlu fiind *Ciné-Monde*. O altă categorie importantă numeric, cea a "filmelor povestite", aproape că a dispărut şi ea. Concurenţa făcută de serialele de televiziune le-a fost fatală. Totuşi, au fost înlocuite de *Avant-Scène Cinéma*, o versiune mai serioasă a "filmelor povestite".

Peste 30 din titlurile apărute în 1980 sînt monografii ale actorilor, dintre care trei sînt lucrări inedite despre Marilyn Monroe, iar trei despre John Wayne. La rîndul lor, memoriile actorilor proliferează şi ele, ca, de altfel, şi amintirile anumitor cineaşti celebri.

Printre aceste publicaţii de mare tiraj se numără şi anuarele şi cărţile de aur din anul respectiv, care sînt oferite ca gratificaţie, precum şi albumele luxoase consacrate unor studiouri americane sau anumitor genuri, ca filmul noir, comedia muzicală sau westernul. Aceste din urmă titluri sînt adeseori traduceri şi adaptări ale unor cărţi americane. Ele acordă un loc foarte important iconografiei, textul nemaijucînd decît un rol complementar pe lîngă fotografiile deosebit de frumoase.

Dacă luăm demersul critic sau teoretic drept "distanţare" faţă de obiectul de studiu, este evident că în ceea ce priveşte discursul dezvoltat în domeniu, această distanţare lipseşte cu desăvîrşire. În această sferă triumfă efuziunea voit oarbă, adeziunea totală şi mistificată, retorica de dragoste.

În măsura în care statutul cultural al cinematografiei va continua să implice o oarecare ilegitimitate, acest discurs va găsi şi ocazia de a se exercita. Se cuvine să ţinem seama de el, întrucît, cantitativ, el reprezintă cea mai mare parte din lucrările consacrate cinematografiei, provocînd astfel un efect de normalitate. Cum obiectul său este unul frivol, pare normal ca şi discursul cu referire la el să nu fie dificil.

## 1.2. Lucrările destinate cinefililor

În această categorie, nu mai triumfă actorul, ci realizatorul de filme. Se poate vedea aici rezultatul eforturilor animatorilor de cinecluburi şi ale criticilor de specialitate: pentru a dovedi că cinematografia nu este doar un divertisment, era nevoie de autori, de creatori de opere. Colecţii întregi de monografii stau ca dovadă a acestei promovări reuşite a autorului-realizator: în seria "Cinéma d'Aujourd'hui", Seghers a publicat astfel 80 de titluri, de la Georges Méliès la Marcel Pagnol. Această acţiune a fost continuată şi de alţi editori.

Cartea-interviu întruchipează al doilea tip de demers auctorial: în acest caz, un critic îi pune unui creator tot felul de întrebări despre motivaţiile care au stat la baza demersului său. Exemplul clasic în acest sens rămîne *Le Cinéma selon Hitchcock* [Cinematografia după Hitchcock], de François Truffaut.

În această categorie se numără şi studiile de gen mai aprofundate decît albumele citate mai sus, studiile despre de cinematografiile naţionale, ca şi istoriile cinematografiei. Prototipul acestora este lucrarea *Trente ans de cinéma américain* [Treizeci de ani de cinematografie americană], de Coursodon şi Tavernier.

După cum se poate uşor constata, critica cinematografică aplică domeniului ei demersurile tradiţionale asupra literaturii: studierea autorilor celebri, precum şi analiza genurilor, din pespectiva istoriei operelor. Or, analiza filmelor presupune anumite instrumente de analiză diferite în mod cert de operele literare, iar studierea filmelor prin prisma rezumatelor de scenarii purcede dintr-o simplificare pe cît de redutabilă, pe atît de greu de evitat dacă se abordează o perspectivă de ansamblu.

Se cuvine să mai adăugăm şi că discursul cinefilic se exercită în special prin intermediul revistelor lunare: pentru cinefili, cărţile nu sînt decît un apendice redus, spre deosebire de categoria precedentă, care ocupă un segment important din sectorul editorial.

## 1.3. Scrierile teoretice şi estetice

Acest al treilea sector este, evident, şi cel mai restrîns. Cu toate acestea, nu este unul nou şi cunoaşte anumite momente de expansiune remarcabilă, legate de evoluţia cercetărilor asupra cinematografiei.

În acest sens ne vom limita la două exemple franceze recente: crearea Institutului de Filmologie de la Sorbona în revista căruia au fost publicate mai multe eseuri importante, printre care *L'Univers filmique* [Universul filmic], de Etienne Souriau, şi *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma* [Eseu despre principiile unei filosofii a cinematografiei] de G. Cohen-Séat; către 1965–1970 pătrunderea semiologiei cinematografice la École des Hautes Études, precum şi includerea analizei structurale a filmului în cadrul C.N.R.S.[1], au dus la publicarea scrierilor lui C. Metz, R. Bellour şi a întregului curent din care aceştia fac parte.

Acest sector este uneori mult mai dezvoltat în străinătate. Clasicii teoriei filmului sînt ruşi (Poetika Kino, texte de L. Kuleşov şi S. M. Eisenstein), maghiari (*Esprit du cinéma* [Spiritul cinematografiei], de Béla Balázs), germani (cărţile lui Arnheim şi ale lui Kracauer). Iar autorul celei mai importante istorii a teoriilor cinematografice este un italian (Guido Aristarco).

Dacă de vreo zece ani lucrările teoretice cunosc o relansare de necontestat, o anume categorie de lucrări care în anii cincizeci şi şaizeci era numeroasă a scăzut semnificativ: este vorba de manualele de iniţiere în estetica şi în limbajul cinematografic. Evident că cele două fenomene nu sînt deloc străine unul de altul. În linii mari, aceste manuale postulau existenţa unui limbaj cinematografic (vom reveni în detaliu asupra acestei chestiuni în capitolul 4)

1. *Centre National de la Recherche Scientifique*, cel mai mare şi mai important institut de cercetare din Franţa, creat în anul 1939. Are şase departamente de cercetare, cinematografia fiind parte a domeniului *Ştiinţe umaniste şi sociale*. *(N. red.)*

şi, reluînd vocabularul profesional al realizatorilor de filme, alcătuiau o nomenclatură a principalelor mijloace de exprimare care păreau să caracterizeze cinematografia: gradarea planurilor, cadraj, figuri de montaj etc. De cele mai multe ori, analiza propriu-zisă a acestor elemente se limita, după o tentativă sumară de definire, la enumerarea numeroaselor exemple acumulate prin vizionarea regulată de filme.

În ultimii ani, dezvoltarea cercetărilor în domeniu a împiedicat în mod cert actualizarea manualelor, întrucît puneau în discuţie înseşi fundamentele teoretice ale acestora.

Într-adevăr, nu mai putem să ne punem problema limbajului cinematografic decît dacă lăsăm deoparte analizele de inspiraţie semio-lingvistică, şi nici nu putem să ne mai întrebăm asupra fenomenelor de identificare din cinema fără a face un ocol în teoria psihanalitică, sau să examinăm naraţiunea filmică fără să ţinem seama de diversele lucrări naratologice consacrate textelor literare etc.

Nu a fost nicicînd puţin lucru să încerci să faci un bilanţ didactic al tuturor acestor demersuri şi tocmai aceasta se doreşte prin manualul de faţă. Însă înainte de a intra cu adevărat în subiect, se cuvine să abordăm cîteva preliminarii teoretice şi metodologice.

## 2. Teoriile şi estetica cinematografiei

Adeseori, teoria cinematografiei este confundată cu demersul estetic. Dar aceşti doi termeni nu se referă la acelaşi domeniu şi este util să facem o distincţie între ei.

Încă de la începuturi, teoria cinematografiei este şi obiectul unei polemici cu privire la pertinenţa demersurilor care nu sînt specific cinematografice şi care ţin de discipline din afara domeniului său (lingvistica, psihanaliza, economia politică, teoria ideologiilor, iconologia etc., aceasta dacă e să menţionăm doar disciplinele care de-a lungul ultimilor ani au iscat dezbateri teoretice importante).

Lipsa de legitimitate culturală a cinematografiei duce la apariţia, chiar şi în cazul atitudinilor teoretice, a unui şovinism sporit care postulează că teoria filmului nu poate proveni decît din interiorul artei cinematografice, iar teoriile exterioare acesteia nu pot decît să clarifice unele aspecte secundare ale cinematografiei (care nu sînt esenţiale). Această valorizare particulară a unei specificităţi cinematografice continuă să apese asupra demersurilor teoretice: ea contribuie la prelungirea izolării studiilor cinematografice şi astfel le împiedică evoluţia.

Să postulezi că teoria filmului nu poate fi decît intrinsecă înseamnă să pui piedici în calea dezvoltării de ipoteze a căror fecunditate rămîne de analizat; şi mai înseamnă să nu ţii cont de faptul că, aşa cum vom demonstra mai jos, filmul este locul unde cinematografia se întîlneşte cu multe alte elemente care nu au nimic propriu-zis cinematografic.

### 2.1. O teorie "indigenă"

Există o tradiţie internă a cinematografiei, numită uneori "teorie indigenă". Ea rezultă din teoretizarea cumulativă a celor mai pertinente observaţii ale criticii de film, cu condiţia ca aceasta să fie practicată cu o oarecare fineţe: cel mai bun exemplu al acestei teorii specifice rămîne pînă astăzi cartea lui André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*[2] [Ce este cinematograful?]

La polul opus, *Esthétique et Psychologie du Cinéma* [Estetica şi psihologia cinematografiei], de Jean Mitry, o lucrare a cărei importanţă pentru teoria cinematografică franceză este incontestabilă, dovedeşte cîmpului cinematografiei, prin mulţimea şi diversitatea referinţelor teoretice exterioare, că o astfel de estetică nu s-ar putea constitui fără aportul logicii, al psihologiei percepţiei, al teoriei artei etc.

### 2.2. O teorie descriptivă

O teorie este un demers care cuprinde elaborarea de concepte utile pentru analizarea unui obiect. Dar acest termen are unele rezonanţe normative pe care se cuvine să le risipim. O teorie a cinematografiei, în sensul care i se dă aici, nu se referă la un ansamblu de *reguli* conform cărora ar trebui realizate filmele. Dimpotrivă, această teorie este una descriptivă, ea încearcă să dea seama de fenomenele care se pot observa în cadrul filmelor, dar totodată poate să ia în considerare anumite cazuri de figuri neutilizate încă în opere concrete, creînd astfel modele formale.

### 2.3. Teoria şi estetica cinematografiei

În măsura în care cinematografia poate fi studiată din puncte de vedere dintre cele mai diverse, nu poate exista o teorie a cinematografiei, ci teorii ale cinematografiei, corespunzătoare fiecăruia dintre aceste puncte de vedere.

Una dintre acestea ţine de perspectiva estetică. Estetica presupune o reflecţie asupra fenomenelor de semnificare, considerate drept fenomene artistice. Aşadar, estetica cinematografiei este studierea cinematografiei ca artă şi analiza filmelor ca mesaje artistice. Ea cuprinde o concepţie asupra "frumosului" şi deci asupra gustului şi spectatorului precum şi asupra teoreticianului. Ea ţine de estetica generală, disciplină filosofică ce priveşte ansamblul artelor.

Estetica filmică prezintă două aspecte: un versant general, care urmăreşte efectul estetic caracteristic cinematografiei şi unul specific, axat pe analiza operelor particulare: analiza filmelor, sau critica în sensul deplin al cuvîntului, aşa cum este folosit în artele plastice şi în muzicologie.

### 2.4. Teoria cinematografică şi practica tehnică

Aşa cum am arătat în paragraful 1.3., lucrările de iniţiere în limbajul cinematografic preluau un mare număr de termeni din vocabularul tehnicienilor de film.

2. Parţial tradusă în limba română, *Ce este cinematograful?*, Ed. Meridiane, 1968, Bucureşti. *(N. red.)*

Ceea ce face specificul unui demers teoretic este studierea sistematică a acestor noţiuni definite în cîmpul practicii tehnice. Este adevărat că, de fiecare dată cînd era necesar, corporaţia realizatorilor şi tehnicienilor a trebuit să inventeze o serie de cuvinte care să descrie această practică. Marea majoritate a acestor noţiuni nu au o bază foarte riguroasă, sensul lor putînd varia considerabil în funcţie de epocă, ţară sau de practicile specifice anumitor medii de producători. Ele au fost deplasate din domeniul realizării în cel al receptării filmelor de către jurnalişti şi critici, însă consecinţele acestui transfer nu au fost analizate. Se întîmplă chiar ca unele categorii tehnice să mascheze modul în care funcţionează cu adevărat procesele de semnificare: este şi cazul distincţiei dintre sunetul *in* şi sunetul *off*, asupra căreia vom reveni (cap.1).

Examinînd sistematic aceşti termeni, teoria cinematografică încearcă să le confere statutul de concepte de analiză: capitolele acestui manual au menirea de a determina, într-o perspectivă sintetică şi didactică, diversele tentative de a examina teoretic unele noţiuni empirice, cum ar fi noţiunea de cîmp sau cea de plan, din vocabularul tehnicienilor, noţiunea de identificare din vocabularul critic etc.

### 2.5. Teoriile cinematografice

Teoria cinematografiei nu se poate defini dacă se porneşte de la însuşi obiectul ei. Mai precis, specificul unui demers teoretic este de a-şi constitui obiectul, de a elaborara o serie de concepte care să nu ascundă existenţa empirică a fenomenelor, ci, dimpotrivă, să o pună în lumină.

Termenul de "cinematografie", aşa cum este el înţeles de obicei, cuprinde o înşiruire de fenomene distincte, fiecare dintre acestea ţinînd de un demers teoretic specific.

Dacă e să menţionăm doar cîteva aspecte mai importante, el trimite la o instituţie, în sensul juridico-ideologic, la o industrie, la o producţie semnificantă şi la o estetică, precum şi la un ansamblu de practici de consum.

Prin urmare, diversele accepţiuni ale termenului ţin de demersuri teoretice specifice lor; acestea din urmă întreţin raporturi de proximitate inegală cu ceea ce poate fi numit "nucleul caracteristic" al fenomenului cinematografic. Această specificitate rămîne însă iluzorie şi este întemeiată pe atitudini promoţionale şi elitiste. Filmul văzut ca unitate economică din industria spectacolului nu este mai puţin specific decît filmul considerat ca operă de artă: ceea ce variază în cadrul diverselor funcţii ale acestui obiect este gradul de specificitate cinematografică (cu privire la distincţia dintre specific şi nespecific, a se consulta capitolul 4).

Multe dintre demersurile teoretice ţin de discipline în mare parte constituite neţinîndu-se cont doar de teoria cinematografică "indigenă". Spre exemplu, industria cinematografică, modul de producţie financiar şi modalitatea de punere în circulaţie a filmelor ţin de teoria economică, teorie care, bineînţeles, ţine de domeniul extracinematografic. Probabil că teoria cinematografiei, în sensul cel mai restrîns al termenului, nu are decît un aport minim de concepte specifice, în vreme ce teoria economică generală furnizează mare parte din acestea sau, cel puţin, categoriile conceptuale de bază.

La fel se întîmplă şi cu sociologia cinematografiei: este evident că un demers de acest fel se cuvine să ţină seama de o serie de date obţinute de sociologie prin analiza unor obiecte culturale apropiate, cum ar fi fotografia, piaţa de artă etc. Prin contribuţiile lucrărilor lui Pierre Bourdieu, pe care le integrează recentul eseu al lui Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma* [Sociologia cinematografiei], este demonstrată fecunditatea unei asemenea strategii.

Aşadar, manualul de faţă nu tratează frontal aspecte economice şi sociologice ale teoriei filmului. Cele patru mari capitole pot fi considerate ca întruchipînd principalele sectoare ale esteticii filmului, cel puţin aşa cum s-a dezvoltat ea în Franţa ultimelor două decenii.

Primele două capitole, "Filmul ca reprezentare vizuală şi sonoră" şi "Montajul", reiau, din unghiul evoluţiei recente a teoriei, materiile tradiţionale din lucrările de iniţiere în estetica filmului – spaţiul în cinematografie, profunzimea cîmpului, noţiunea de plan, rolul sunetului – şi consacră un spaţiu amplu chestiunii montajului, atît sub aspectele tehnice, cît şi sub cele estetice şi ideologice.

Capitolul al treilea face un tur de orizont complet al aspectelor narative ale filmului. Plecînd de la achiziţiile naratologiei literare, în special de la lucrările lui Gérard Genette şi ale lui Claude Brémont, capitolul defineşte cinematografia narativă şi analizează elementele ei prin prisma statutului ficţiunii în cadrul cinematografiei, de la raportul acesteia cu naraţiunea şi istoria. Aici se abordează dintr-un unghi nou noţiunea tradiţională de personaj, ca şi problema "realismului" şi a verosimilităţii, şi se examinează îndeaproape impresia de real conferită de cinema.

Capitolul al patrulea este consacrat analizei istorice a noţiunii de "limbaj cinematografic" de la origini şi în cele mai diverse accepţiuni ale sale. Capitolul încearcă să ofere o sinteză limpede a felului în care teoria filmului examinează actualmente acest concept, din perspectiva lucrărilor lui Christian Metz. Noţiunea de limbaj este şi ea confruntată cu analiza textuală a filmului, descrisă atît din punctul de vedere al încărcăturii sale teoretice, cît şi al aporiilor sale.

Capitolul al cincilea examinează în primul rînd concepţia dezvoltată de teoriile clasice cu privire la spectatorul de cinema, din perspectiva mecanismelor psihologice de comprehensiune şi proiectare imaginară a filmului. Apoi se abordează frontal chestiunea complexă a identificării cinematografice şi, pentru a elucida mecanismele acesteia, se menţionează ce este identificarea din punctul de vedere al teoriei psihanalitice. Datorită dificultăţilor inerente definirii mecanismelor de identificare primară şi secundară din cadrul cinematografiei, această sinteză didactică a tezelor freudiene s-a dovedit cum nu se poate mai utilă.

# CAPITOLUL 1

# FILMUL CA REPREZENTARE VIZUALĂ ȘI SONORĂ

## 1. SPAȚIUL FILMIC

După cum se știe, un film este constituit dintr-un foarte mare număr de imagini fixe, denumite fotograme și înșiruite pe o peliculă transparentă; odată derulată printr-un proiector într-un ritm dat, această peliculă dă naștere unei imagini mărite, aflată în mișcare. Bineînțeles că între fotogramă și imaginea de pe ecran există diferențe majore, începînd cu impresia de mobilitate pe care o conferă cea din urmă; însă și una, și cealaltă ne apar sub forma unei imagini *plan(e)*, delimitate de un *cadru*.

Aceste două caracteristici *materiale* ale imaginii filmice, și anume faptul că este bidimensională și acela că este limitată, se numără printre trăsăturile esențiale din care decurge perspectiva noastră asupra reprezentării cinematografice[3]. Pentru moment, să reținem doar existența unui cadru, analog ca funcție cu rama tablourilor (de unde și numele său), cadru, care se definește ca fiind *limita imaginii*.

Dimensiunile și proporțiile acestui cadru, a cărui utilitate este una evidentă (o peliculă care să se întindă la infinit este de neconceput), sînt impuse de către două date de ordin tehnic: lățimea peliculei-suport și dimensiunile obiectivului camerei, aceste două date definind împreună ceea ce se numește *formatul* filmului. Încă de la originile cinematografului, au existat numeroase formate diferite. Cu toate că este din ce în ce mai utilizată imaginea lată, se numește și acum *format standard* acel format

3. În textul francez, atunci cînd vorbesc despre imagine și reprezentare, autorii folosesc termenul *filmique*. În limba română am optat pentru *filmic*, atunci cînd termenul *imagine* se referă la ceea ce vedem pe ecrane în timp ce urmărim un produs cinematografic. Cînd în text apar comparații între modalitățile de construcție a imaginii existente în arte diferite – fotografie, pictură, cinematografie –, vom utiliza sintagma *imagine cinematografică*. În ceea ce privește reprezentarea, am ales termenul *cinematografic*. Reprezentarea nu poate fi subordonată (doar) filmului; prin intermediul unui film devenim conștienți de existența reprezentării, dar conținutul acestei noțiuni depășește sfera de cuprindere a filmului, produs al cinematografiei destinat a fi proiectat și văzut în săli special amenajate. Pentru ca filmul să apară pe ecrane, un întreg proces de creație este ascuns; acest proces cuprinde toate etapele realizării unui proiect filmic, de la dezvoltarea unui scenariu la înregistrarea conținutului său, montaj și apoi vizionare. Reprezentarea este o caracteristică a întregului demers prin care ia naștere un film, așadar, trebuie discutată în legătură cu arta care o face posibilă (cinematografia), nu cu produsul său finit, filmul. *(N. red.)*

care folosește o peliculă de 35 de milimetri și un raport de 4/3 (adică de 1,33) între lățimea și înălțimea imaginii. Această proporție de 1,33 a fost folosită la toate sau aproape toate filmele turnate pînă în anii cincizeci, iar în prezent este folosită la filmele turnate în așa-zisele formate "substandard" (16 mm, Super 8 etc.).

În funcție de film, cadrul joacă un rol important în *compoziția* imaginii – în special atunci cînd imaginea este imobilă (așa cum o vedem, de exemplu, în cazul unui "stop-cadru") sau aproape imobilă (în cazul în care cadrajul rămîne invariabil: este vorba de așa-numitul "plan fix"). Anumite filme, mai ales cele din epoca filmului mut, ca de exemplu *La Passion de Jeanne d'Arc* [Patimile Ioanei d'Arc], de Carl Theodor Dreyer (1928), dau dovadă de o preocupare pentru echilibrul și expresivitatea compoziției din cadru, care nu e cu nimic mai prejos decît cea a picturii. În mare, putem spune că suprafața dreptunghiulară care delimitează cadrul (și care uneori, prin extensie, este numită și ea cadru) este unul din primele materiale cu care lucrează cineastul.

Unul din procedeele de lucru la suprafața cadrului cele mai uzitate este ceea ce se numește "split screen" (divizarea suprafeței în mai multe zone, fie ele egale sau nu, fiecare din ele fiind ocupată de o imagine parțială). Dar un "decupaj" de cadru veritabil nu se poate obține decît prin procedee mai subtile, precum cele utilizate, de exemplu, de Jacques Tati în *Playtime* (1967), unde adesea în interiorul aceleiași imagini se derulează mai multe scene juxtapuse și aparent "cadrate".

Bineînțeles că fie și cea mai scurtă vizionare de film este în măsură să ne demonstreze că reacționăm la această imagine plană ca și cum am vedea, de fapt, o porțiune de spațiu tridimensional analogă spațiului real în care trăim. În pofida limitelor sale (prezența cadrului, absența celei de-a treia dimensiuni, caracterul artificial al culorii sau chiar absența ei etc.), această analogie este percepută extrem de acut și duce la o "impresie de realitate" specifică cinematografului, care se manifestă în principal prin iluzia de mișcare (vezi capitolul 3) și prin iluzia de profunzime.

La drept vorbind, impresia de profunzime nu ni se pare atît de puternică numai pentru că sîntem obișnuiți cu cinematograful (și cu televiziunea). Primii amatori de film erau, fără îndoială, mult mai sensibili la caracterul *parțial* al iluziei de profunzime și la realul bidimensional al imaginii. Astfel se face că, în eseul său (scris în 1933 și consacrat cu preponderență filmului mut), Rudolf Arnheim scrie că efectul produs de film se situează "între" bidimensionalitate și tridimensionalitate și că percepem imaginea filmului *atît* în termeni de suprafață, *cît și* în termeni de profunzime; dacă, spre exemplu, filmăm de sus un tren care înaintează spre noi, din imaginea obținută vom percepe atît o mișcare *către noi* (iluzorie), cît și o mișcare *în jos* (reală).





În partea de sus a paginii, o fotografie din *The Man with a Movie Camera* [Omul cu camera], de Dziga Vertov (1929).
În josul paginii, o altă fotografie din același film, reprezentînd o parte din pelicula unde va apărea prima fotogramă.

Trei cadre extrem de compozite:

Se va remarca în ultimul exemplu dublarea cadrului prin utilizarea altor cadre, integrate în compoziție.







*Nosferatu*, de F. W. Murnau (1922)
*Muriel*, de Alain Resnais (1963)
*Psycho*, de Alfred Hitchcock (1961)

Așadar, este important să notăm aici că în fața imaginii filmice reacționăm ca și înaintea unei reprezentări extrem de realiste a unui spațiu imaginar pe care ni se pare că l-am zări aievea. Mai exact, de vreme ce imaginea este limitată ca extensiune de către cadru, avem impresia că vedem doar o porțiune din el. Iar acestei porțiuni de spațiu imaginar cuprinse în interiorul cadrului îi vom da numele de *cîmp*.

Ca și multe alte elemente din vocabularul cinematografic, cuvîntul *cîmp* este folosit des, fără însă ca semnificația lui să fie întotdeauna fixată riguros. De exemplu, pe un platou de filmare, se întîmplă adesea ca noțiunile de "cadru" și "cîmp" să fie considerate aproape echivalente, fără ca, de altfel, acest fapt să deranjeze întrucîtva. În schimb, în continuarea acestei cărți, în care ne interesează mai degrabă analiza condițiilor în care sînt vizionate filmele decît felul în care sînt ele turnate, se cuvine să evităm orice confuzie între cei doi termeni.

Impresia de analogie cu spațiul real pe care o produce imaginea filmică este deci destul de puternică încît să îl facă de multe ori pe spectator să uite nu numai caracterul plan al imaginii, ci și, de pildă, absența culorilor, dacă este vorba de un film alb-negru, ori absența sunetului, dacă filmul este unul mut – și chiar să dea uitării, nu atît cadrul, căci, mai mult sau mai puțin inconștient, el rămîne prezent în percepția noastră, cît faptul că dincolo de cadru, nu mai este nicio imagine. Drept urmare, cadrul este perceput de obicei ca fiind cuprins într-un spațiu mai vast, din care, bineînțeles, el ar fi singura parte vizibilă, spațiul existînd însă de jur împrejurul lui. Tocmai această idee este transpusă la modul extrem de celebra formulă a lui André Bazin (preluată de la faimosul teoretician renascentist Leon-Battista Alberti), care considera cadrul ca fiind "o fereastră deschisă către lume"; însă dacă el ne arată, asemeni unei ferestre, un fragment (imaginar) de lume, ce motive ar avea acesta din urmă să se mărginească la limitele cadrului?

Mulți au criticat această concepție, care se încrede prea mult în iluzii; însă ea are meritul de a evoca la nesfîrșit o idee care își face simțită prezența ori de cîte ori vedem un film, și anume ideea de spațiu invizibil, dar care în același timp prelungește vizibilul, spațiu denumit *hors-champ*. Prin urmare, de vreme ce nu există decît în funcție de cîmp, *hors-champ*-ul este legat intrinsec de acesta și ar putea fi definit drept ansamblul de elemente (personaje, decoruri etc.) care, deși nu sînt incluse în cîmp, din punctul de vedere al spectatorului se află oarecum în raport imaginar cu acesta.

Cinematograful a reușit de timpuriu să pună la punct multe mijloace de comunicare între cîmp și *hors-champ* sau, mai exact, de constituire a *hors-champ*-ului din interiorul cîmpului. Fără a pretinde că întocmim un inventar exhaustiv al mijloacelor de acest fel, să semnalăm aici trei tipuri principale de mijloace de comunicare:

- în primul rînd, *intrările și ieșirile din cîmp*, care cel mai adesea se operează prin marginile laterale ale cadrului, însă pot avea loc și prin partea de sus sau cea de jos, ba chiar și prin "fața" ori "spatele" cîmpului, aceasta arătînd de altminteri că *hors-champ*-ul nu se restrînge odată cu cîmpul, putîndu-se situa și axial, în adîncime în comparație cu acesta;
- în al doilea rînd, diversele *interpelări* directe ale *hors-champ*-ului de către un element din cîmp, în general de către un personaj. Cel mai utilizat mijloc este "privirea *hors-champ*", dar aici am putea include toate mijloacele aflate la îndemîna unui personaj din cîmp atunci cînd se adresează unui personaj din afara lui, fie prin cuvinte, fie prin gesturi;
- în ultimul rînd, *hors-champ*-ul poate fi definit de anumite personaje (sau alte elemente din cîmp) care se găsesc parțial în afara cadrului; dacă e să luăm un caz foarte frecvent, orice cadraj apropiat asupra unui personaj implică aproape automat existența unui *hors-champ* care să conțină partea nevăzută a personajului.

Așadar, deși între ele este o diferență considerabilă (cîmpul fiind vizibil, cîtă vreme *hors-champ*-ul este invizibil), putem întrucîtva să considerăm că atît cîmpul, cît și *hors-champ*-ul aparțin de drept aceluiași spațiu imaginar perfect omogen, pe care îl vom denumi *spațiu filmic* sau *scenă filmică*. Poate părea destul de ciudat să calificăm astfel și cîmpul și *hors-champ*-ul drept imaginare, în ciuda caracterului mai concret al celui dintîi, pe care îl avem permanent în fața ochilor; de altminteri, anumiți autori (cum ar fi, de exemplu, Noël Burch, care a examinat această chestiune sub toate aspectele) păstrează termenul de *imaginar* numai pentru *hors-champ*, ba, mai mult, numai pentru *hors-champ*-ul care nu a fost văzut încă niciodată, considerînd pe drept cuvînt că spațiul care devine *hors-champ* după ce a fost vizibil este un spațiu *concret*. Și dacă nu urmăm calea deschisă de acești autori, am ales în deplină cunoștință de cauză, cu scopul de a insista 1) asupra caracterului imaginar al cîmpului (care este bineînțeles vizibil, dacă ținem neapărat este și "concret", însă nu este în niciun caz tangibil) și 2) asupra omogenității, a reversibilității dintre cîmp și *hors-champ*, a căror importanță în definirea spațiului filmic este în egală măsură de mare.

De altfel, rațiunea acestei importanțe egale este alta, și anume, faptul că scena filmică nu este definită numai de trăsături vizuale; în primul rînd, un rol foarte important îl joacă sunetul: or, auzul nu diferențiază un sunet emis "înăuntrul cîmpului" de unul emis "*hors-champ*"; această omogenitate sonoră este unul din factorii majori de unificare a întregului spațiu filmic. Pe de altă parte, derularea temporală a povestirii relatate, a narațiunii, impune să se ia în considerare trecerea permanentă de la cîmp la *hors-champ* și, deci, conectarea imediată a acestora. Asupra acestor chestiuni vom reveni atunci cînd vom vorbi despre sunet, montaj și despre noțiunea de diegeză.




Aceste zece fotograme, extrase din planuri succesive din filmul *La Chinoise* [Chinezoaica], de Jean-Luc Godard (1967), ilustrează diferite mijloace de comunicare dintre cîmp și *hors-champ*: intrarea unui personaj (f. 1), priviri îndreptate *hors-champ* (în toate celelalte fotograme), o interpelare și mai directă, prin arătarea cu degetul de către un personaj (f. 10); nu în ultimul rînd, mărimea planurilor, care merg de la *gros plan* la planul american, ne oferă și ea o serie de exemple despre cum poate fi definit *hors-champ*-ul prin aplicarea cadrajului "parțial" pe un personaj.





Alte exemple de comunicare între cîmp și *hors-champ*. În imaginea din partea de sus a paginii, personajele se pregătesc să iasă din cîmp prin oglinda care coincide cu marginea de jos a cadrului. (*Orfeu*, de Jean Cocteau, 1950).
În imaginea de jos, scena este văzută prin oglindă: tînăra se uită la celălalt personaj, din care apare numai o parte, personajul fiind văzut în oglindă din spate. (*Citizen Kane* [Cetățeanul Kane], de Orson Welles, 1940).

Se cuvine, bineînțeles, să precizăm un lucru care pînă acum era subînțeles: toate aceste considerații cu privire la spațiul filmic (precum și la definiția corelată a cîmpului și a *hors-champ*-ului) nu au sens decît dacă avem de a face cu ceea ce se numește cinematografie "narativă și reprezentațională[4]" – cu alte cuvinte, cu filme care, într-un fel sau altul, povestesc o istorie situînd-o într-un fel de univers imaginar pe care, reprezentîndu-l, îl materializează.

> De fapt, frontierele narativității și cele ale reprezentativității sînt greu de delimitat. Așa cum o caricatură ori un tablou cubist pot întruchipa (sau cel puțin evoca) un spațiu tridimensional, sînt și filme în cazul cărora, deși este mai schematizată sau mai abstractă, reprezentarea este totuși prezentă și eficace. Un exemplu în acest sens îl constituie numeroase desene animate, ba chiar și anumite filme "abstracte".

Încă de la începuturile cinematografiei, așa-numitele filme "reprezentaționale" domină producția pe plan mondial (incluzînd aici și "documentarele"), cu toate că foarte devreme tipul acesta de cinema a fost criticat. S-a reproșat printre altele, că ideea de "fereastră către lume" și alte formule analoage nu fac decît să vehiculeze anumite presupoziții idealiste, tinzînd să facă în așa fel încît universul fictiv al filmului să fie luat drept cel real. Vom reveni mai tîrziu asupra aspectelor psihologice ale acestei capcane, pe care de fapt o putem considera parte constitutivă a concepției actuale despre cinematografie. Să reținem încă de pe acum că aceste critici au făcut să se aducă în discuție o altă perspectivă asupra noțiunii de *hors-champ*. Astfel se face că Pascal Bonitzer, care a abordat această chestiune în nenumărate rînduri, propune ideea unui *hors-champ* "anticlasic", care nu mai are nimic de a face cu cîmpul și care s-ar putea defini ca fiind spațiul producției (în sensul larg al cuvîntului).

Indiferent cum ar fi el exprimat, polemic sau normativ, un astfel de punct de vedere nu este cituși de puțin lipsit de interes; el are în primul rînd virtutea de a accentua *capcana* pe care o întruchipează reprezentarea cinematografică, ocultînd astfel sistematic orice urmă a propriei produceri. Și totuși această capcană – al cărei mecanism trebuie, bineînțeles, demontat – apare în perceperea cîmpului ca spațiu tridimensional, și în manifestarea unui *hors-champ*, totuși invizibil. Așadar, ni se pare mai indicat să considerăm în continuare termenul de *hors-champ* în sensul restrîns definit mai sus; cît despre spațiul producției de film, unde se desfășoară și acționează toată aparatura tehnică, toată munca de realizare și, la modul metaforic, tot

4. Termenul folosit de autori este *reprezentativ*. Am optat pentru varianta de aici pentru a delimita conceptul prezent în textul original de ideea importanței sau a susținerii unor valori materiale, sensuri incluse în termenul *reprezentativ*. Termenul *reprezentațional* precizează mai bine ceea ce dorim să subliniem în acest caz: că este vorba despre povești prezentate prin înșiruiri logice de imagini. În funcție de context vor apărea și termenul *reprezentativ* și derivatele sale. *(N. red.)*

travaliul *scrierii*, ar fi mai potrivit ca pe acesta să îl definim ca *hors-cadre:* acest termen, care prezintă inconvenientul că este prea puțin utilizat, are însă avantajul că se referă direct la cadru, cu alte cuvinte, se referă, dintru început, la un artefact al producției de film – și nu la cîmp, care, în ceea ce-l privește, este pe deplin încadrat în iluzie.

Noțiunea de *hors-cadre* are însă un precedent în istoria teoriei cinematografice. În special la S. M. Eisenstein, găsim numeroase studii asupra problemei de *cadraj* și a naturii cadrului, în urma cărora acesta ajunge să pledeze pentru o cinematografie în care cadrul să aibă funcția de cezură între două universuri eterogene. Cu toate că autorul nu utilizează explicit termenul de *hors-cadre* în sensul propus de noi, afirmațiile sale coincid în mare măsură cu ale noastre.

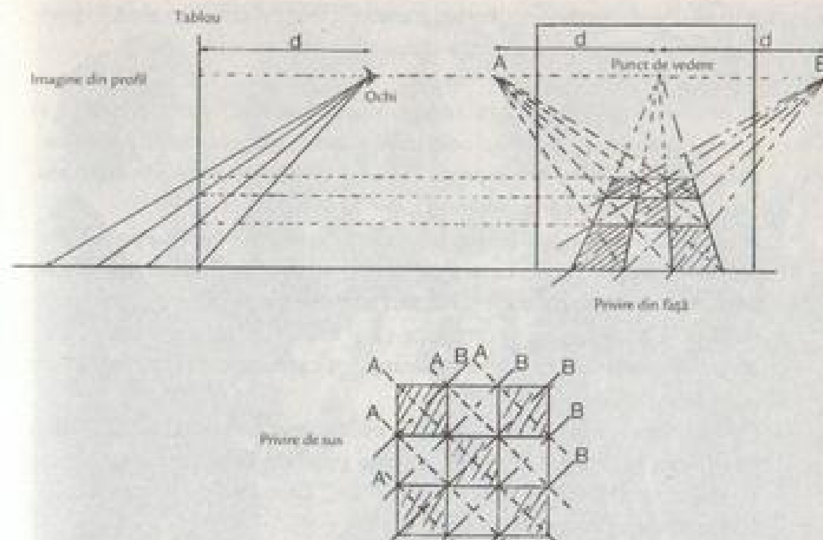
## 2. Tehnici de creare a profunzimii

Impresia de profunzime nu caracterizează doar cinematografia, care este departe de a fi inventat tot ce ține de acest domeniu. Cu toate acestea, combinația de procedee folosite în cinematografie pentru *a produce* această aparentă profunzime este una singulară și este o dovadă concludentă a inserției specifice a cinematografiei în istoria mijloacelor de reprezentare. Pe lîngă reproducerea mișcării, care contribuie în mare măsură la perceperea profunzimii – și asupra căreia vom reveni atunci cînd ne vom referi la "impresia de realitate" – mai sînt folosite alte două serii de tehnici:

### 2.1. Perspectiva

După cum se știe, noțiunea de *perspectivă* a apărut de timpuriu în reprezentarea picturală, însă este interesant de reținut că termenul în sine, cu sensul pe care i-l dăm astăzi, nu a apărut decît în perioada Renașterii (limba franceză l-a împrumutat din italianul *prospettiva,* care fusese "inventat" de pictorii-teoreticieni din Quattrocento). Așa se face că, în realitate, definiția perspectivei așa cum apare ea în dicționare nu poate fi separată de istoria reflecției asupra perspectivei și, mai ales, de marea bulversare teoretică iscată de acest subiect care a marcat Renașterea europeană.

Perspectiva poate fi definită pe scurt ca fiind "arta de a reprezenta obiectele pe o suprafață plană astfel încît această reprezentare să se asemene cu modul în care percepem vizual aceste obiecte". Oricît de simplu ar fi enunțată această definiție, ea ridică totuși destule probleme. Printre altele, ea presupune să știm cum să definim ce este aceea o reprezentare *asemănătoare* cu o percepție directă. Știm cu toții că noțiunea de *analogie figurativă* este destul de extensibilă, iar limitele asemănării sînt nespus de convenționale. Așa cum au remarcat, printre alții, Ernst Gombrich și Rudolf Arnheim (din puncte de vedere dintre cele mai diferite), artele reprezentative se bazează pe o *iluzie parțială,* care ne permite să acceptăm diferența dintre o viziune asupra rea-




Această schemă arată cum se pictează, în *perspectiva artificialis,* un eșichier cu latura de trei căsuțe pe trei, așezat pe pămînt. Se observă că în tablou fiecare grup de drepte paralele din obiectul pictat este reprezentat de un grup de drepte care se intersectează într-un *punct de fugă.*
Punctul de fugă care corespunde în planul tabloului cu dreptele perpendiculare se numește punct de fugă principal sau *punct de vedere;* așa cum reiese de altfel și din schemă, poziția acestuia variază în funcție de înălțimea la care este situat ochiul (aflîndu-se la aceeași înălțime), iar impresia de îndepărtare este cu atît mai pronunțată cu cît ochiul se află mai jos.
Punctele A și B (punctele corespunzătoare dreptelor care fac un unghi de 45° cu planul tabloului) poartă numele de puncte de distanță; distanța dintre ele și punctul de vedere este egală cu distanța dintre ochi și tablou.

lității și cea asupra reprezentării acesteia – cum ar fi, de exemplu, faptul că perspectiva nu cuprinde și noțiunea de binocularitate. Prin urmare, vom considera că această definiție este una acceptabilă intuitiv, fără însă a mai încerca să o explicităm. Cu toate acestea, se cuvine să remarcăm că dacă ea ni se pare admisibilă, dacă nu chiar "naturală", aceasta se întîmplă din cauză că sîntem obișnuiți de multă vreme cu o anume formă de pictură reprezentativă. Într-adevăr, istoria picturii a cunoscut numeroase sisteme de perspectivă și reprezentare, dintre care, din cauză că sînt îndepărtate temporal sau spațial, mai mult sau mai puțin ciudate. La drept vorbind, singurul sistem pe care îl considerăm îndeobște de sine stătător, și aceasta datorită faptului că domină întreaga istorie modernă a picturii, este sistemul elaborat la începutul secolului al XV-lea și cunoscut sub numele de *perspectiva artificialis* sau perspectivă *monoculară.*

Sistemul de perspectivă care predomină actualmente este însă numai unul dintre numeroasele sisteme studiate și propuse de pictorii și teoreticienii

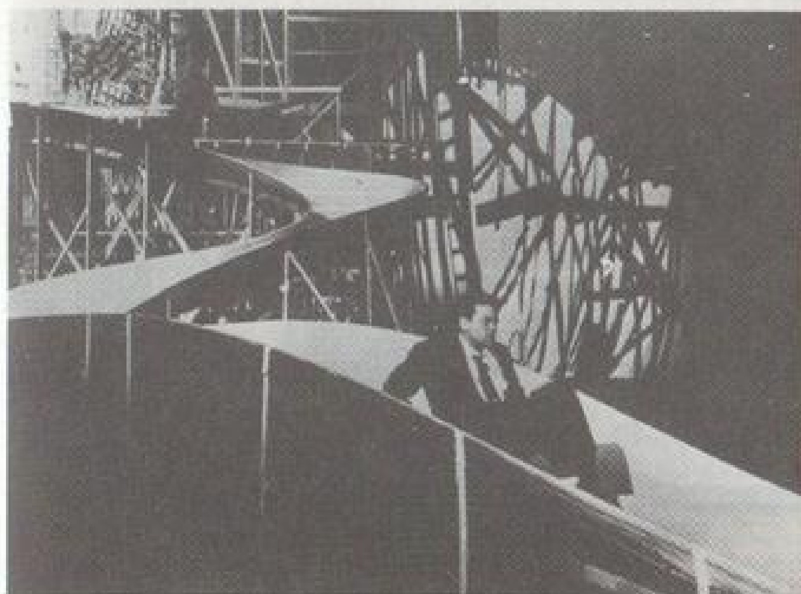
renascentiști. Dacă în cele din urmă el pare să fi fost cel unanim ales, în principal alegerea s-a făcut în virtutea a două tipuri de considerații:

1. în primul rînd, grație caracterului său "automat" (artificialis) și în special faptului că sistemul acesta dă naștere unor construcții geometrice simple, care se pot materializa prin diverse aparate (de exemplu, cele propuse de Albrecht Dürer);
2. în al doilea rînd, datorită faptului că, prin însăși construcția sa, perspectiva *copiază* felul în care vede ochiul uman (de unde și numele de perspectivă monoculară), încercînd să fixeze pe pînză o imagine obținută prin aceleași legi geometrice ca și imaginea de pe retină (făcîndu-se abstracție de curbura retiniană, pe care, de altfel, nici nu avem cum să o percepem).
3. De aici decurge una din trăsăturile esențiale ale sistemului, și anume instituirea unui *punct de vedere:* acesta este, de fapt, termenul tehnic ce desemnează punctul din tablou care, prin însăși construcția lui, corespunde ochiului pictorului.

Dacă insistăm asupra acestui procedeu și a speculațiilor de ordin teoretic iscate odată cu apariția lui, facem aceasta în primul rînd din cauză că perspectiva filmică nu e altceva decît reproducerea fidelă a acestei tradiții reprezentative, căci istoria perspectivei cinematografice se confundă, practic, cu istoria diverselor dispozitive de luat vederi inventate de-a lungul timpului. Nu vom examina prea amănunțit aceste invenții, însă trebuie amintit că, de fapt, aparatul de filmat este urmașul mai mult sau mai puțin direct al unui dispozitiv extrem de simplu, și anume camera obscură (sau *camera obscura*), cu ajutorul căreia, fără a se recurge la nicio "iluzie optică", se putea obține o imagine conformă cu toate legile perspectivei monoculare. La drept vorbind, din punctul nostru actual de vedere, nici camera fotografică, nici aparatul foto ori camera modernă de luat vederi nu sînt altceva decît "camere obscure" în miniatură, a căror deschizătură pentru raze luminoase a fost dotată cu un sistem optic mai mult sau mai puțin complex.

De altfel, nu este așa de important să subliniem înrudirea cinematografiei cu pictura, ci să evaluăm consecințele ei. Prin urmare, nu are cum să ne lase indiferenți faptul că, datorită utilizării perspectivei monoculare, mecanismul reprezentării cinematografice a fost istoric asociat cu apariția umanismului. Mai precis, chiar dacă se înțelege de la sine că vechimea acestei forme de perspectivă și deprinderea adînc înrădăcinată pe care ne-au creat-o atîtea secole de pictură au un rol esențial pentru buna funcționare a iluziei de tridimensionalitate produse de imaginea filmului, este nu mai puțin important să constatăm că, pe lîngă "punctul de vedere", această perspectivă include în imagine și un semn care arată că imaginea este organizată de către și pentru un ochi așezat în fața ei. La modul simbolic, aceasta ar însemna, printre altele, și că reprezentarea cinematografică presupune existența unui privitor, pentru ochiul căruia se rezervă un loc privilegiat.





Diverse utilizări ale profunzimii cîmpului
În imaginea de sus: *Citizen Kane*, de Orson Welles (1940)
În imaginea de jos: *Lady from Shanghay* [Doamna din Shanghai], de Orson Welles (1948)





În imaginea de sus: *The Trouble with Harry* [Nenorocirea lui Harry], de Alfred Hitchcock (1955)
În imaginea de jos: *Tout va bien* [Totul merge bine], de Jean-Luc Godard și Jean-Pierre Gorin (1972).

### 2.2. Profunzimea cîmpului

Să analizăm în cele ce urmează un alt parametru al reprezentării, care are și el un rol important în crearea iluziei de profunzime: *claritatea* imaginii. În pictură, această chestiune este una relativ simplă: chiar dacă pictorul este mai mult sau mai puțin obligat să respecte o anumită lege de perspectivă, el poate în schimb să manevreze cum dorește diversele grade de claritate a imaginii; în special, *vagul* are în pictură o valoare expresivă care poate fi exploatată la discreție. Cu totul altfel stau lucrurile în cazul cinematografiei. Aceasta întrucît felul în care este alcătuită camera de luat vederi impune o anumită corelare între diverșii parametri (cum ar fi cantitatea de lumină care pătrunde în obiectiv, sau distanța focală[5], între altele) și claritatea imaginii, oricît ar fi ea de pronunțată ori de slabă.

De fapt, remarcile de mai sus trebuie nuanțate în două privințe:

- unul dintre motive ar fi că pictorii renascentiști au încercat să codifice raportul dintre claritatea imaginii și apropierea de obiectul reprezentat. A se vedea în primul rînd noțiunea de "perspectivă atmosferică" la Leonardo da Vinci, care duce la tratarea obiectelor aflate la depărtare ca și cum ar fi întrucîtva încețoșate;
- alt motiv ar fi că, la polul opus, multe filme se bazează pe ceea ce numim uneori "vagul artistic", care este o dereglare voluntară în tot cadrul sau doar într-o parte din acesta, rațiunile fiind de ordin expresiv.

În afara acestor cazuri speciale, imaginea filmică este clară pe o porțiune din cîmp, iar noțiunea de *profunzime a cîmpului* este definită tocmai pentru a putea determina suprafața acestei zone de claritate. Este vorba de un element tehnic care ține de imagine – pe care, de altminteri, o putem modifica schimbînd fie focalizarea obiectivului (profunzimea cîmpului este mai mare atunci cînd distanța focală este mai mică), fie deschiderea diafragmei (profunzimea cîmpului este mai mare atunci cînd diafragma este mai puțin deschisă) – care se definește ca fiind profunzime a zonei de claritate.

Această noțiune și această definiție decurg dintr-un fapt care ține de alcătuirea obiectivelor și pe care l-au trăit toți fotografii amatori: dacă obiectivul este "fixat" într-un fel anume, altfel spus, dacă deschidem obiectivul într-o anumită treaptă, vom obține o imagine foarte clară a obiectelor aflate la o distanță dată față de obiectiv (distanță înscrisă pe inelul obiectivului); în cazul în care obiectele sînt mai apropiate ori mai îndepărtate, imaginea va fi mai neclară și cu cît se va îndepărta obiectul mai mult către "infinit" sau, dimpotrivă, cu cît va fi adus mai aproape de obiectiv, cu atît imaginea va pierde din claritate. Ceea ce se numește

5. Distanța focală este un parametru care nu ține decît de alcătuirea obiectivului. Cantitatea de lumină care pătrunde în acesta depinde de cît de deschisă este diafragma, precum și de cantitatea de lumină emisă de obiect.

profunzimea cîmpului este, de fapt, distanța, măsurată în funcție de axa obiectivului, dintre cel mai apropiat și cel mai îndepărtat punct care dau o imagine clară (la un anumit reglaj). Să notăm că aceasta presupune o definire convențională a clarității; pentru formatul de 35 mm, imaginea unui punct-obiect (de dimensiuni infinitezimale) se consideră a fi clară atunci cînd diametrul ei este mai mic de 1/30 mm.

Desigur, aici este important rolul estetic și expresiv pe care îl joacă acest element tehnic. La drept vorbind, profunzimea cîmpului așa cum am definit-o noi mai sus nu este profunzimea *în* cîmp propriu-zisă: aceasta din urmă, reprezentînd fenomenul pe care încercăm să îl detaliem în acest capitol, este rezultatul a diverși parametri ai imaginii filmice, printre care se numără și utilizarea profunzimii cîmpului. Profunzimea cîmpului este un mijloc de extremă importanță atunci cînd se dorește crearea iluziei de profunzime; dacă acest parametru este ridicat, etajarea obiectelor pe axă, toate fiind văzute clar, va întări perceperea efectului de perspectivă; iar dacă profunzimea este redusă, înseși limitele ei vor crea "profunzimea" imaginii (personajul devenind clar "apropiindu-se" de noi etc.).

Pe lîngă această funcție fundamentală care constă în accentuarea efectului de adîncime, profunzimea cîmpului este folosită adeseori și pentru virtuțile sale expresive. În *Citizen Kane* de Orson Welles (1940), utilizarea sistematică a unor distanțe focale scurte sau foarte scurte produce un spațiu foarte "profund", care pare scobit și în care totul se oferă privirii într-o manieră violentă. La polul opus se situează westernurile lui Sergio Leone, unde se folosesc din belșug distanțe focale foarte lungi, care "aplatizează" perspectiva și privilegiază un singur obiect sau un singur personaj, scos în evidență de un fundal vaporos.

Prin urmare, cu toate că profunzimea cîmpului în sine este un factor permanent al imaginii filmice, felul în care a fost utilizată ea de-a lungul istoriei filmului a cunoscut, în schimb, enorm de multe variații. Cinematografia de la începuturi – de exemplu, filmele fraților Lumière – beneficia de o profunzime a cîmpului accentuată, consecință tehnică a luminozității primelor obiective, precum și a preferinței pentru subiecte aflate în exterior și care erau luminate din plin; din punct de vedere estetic, această claritate aproape uniformă a imaginii, oricare ar fi distanța față de obiect, nu este deloc lipsită de importanță, contribuind la apropierea acestor prime filme de predecesoarele lor picturale (a se vedea faimoasa butadă a lui Jean-Luc Godard, care afirma că Lumière a fost un pictor[6]).

6. Joc de cuvinte bazat pe semnificația substantivului "lumière" (lumină), care este totodată și numele celebrilor realizatori de film Lumière. Al doilea sens al butadei ar putea fi că "lumina este un adevărat pictor". *(N. trad.)*

Însă evoluția ulterioară a cinematografiei avea să complice lucrurile. De-a lungul întregii perioade de la sfîrșitul filmului mut și pînă la începuturile filmului sonor, profunzimea cîmpului "dispare" cu desăvîrșire din cinematografie; multiplele și complexele rațiuni ale acestui fapt țin de schimbările din dotarea tehnică, cauzate, la rîndul lor, de transformările la care au fost supuse condițiile credibilității ce caracterizează reprezentarea cinematografică – după cum a arătat Jean-Louis Comolli, această credibilitate a fost transferată asupra formelor narative, a verosimilității psihologice, a continuității spațio-temporale din scena clasică.

Astfel că folosirea masivă și vădită a unei profunzimi a cîmpului accentuate în anumite filme din anii patruzeci (începînd cu *Citizen Kane*) a fost considerată o adevărată (re)descoperire. Această reapariție (însoțită și ea de anumite schimbări în domeniul tehnicii) are o importanță istorică deosebită, întrucît ea arată reasumarea de către cinematografie a unui mijloc de exprimare însemnat și oarecum "dat uitării" – dar și din cauză că aceste filme, precum și felul în care folosesc ele (de această dată, deliberat) filmarea în profunzime, au dus la elaborarea unui discurs teoretic referitor la estetica realismului (Bazin), discurs despre care am vorbit și vom mai vorbi.

### 3. Noțiunea de "plan"

Dacă pînă acum am examinat imaginea filmică în termeni "spațiali" (suprafața cadrului, profunzimea fictivă a cîmpului), am considerat-o drept un fel de tablou ori fotografie, sau, în orice caz, ca pe un soi de imagine unică, fixă, independentă de timp. Însă nu astfel i se pare ea celui care se uită la film, pentru care:

- ea nu este unică: fotograma de pe peliculă este mereu prinsă într-o înșiruire a multor altora;
- nu este independentă de timp: așa cum este ea văzută pe ecran, imaginea de film, care este o înșiruire foarte rapidă de fotograme proiectate succesiv, se definește printr-o durată dată – care depinde de viteza cu care pelicula se derulează prin proiector – aceasta din urmă fiind de multă vreme normalizată[7];
- în fine, ea este în continuă mișcare: există atît mișcări în interiorul cadrului – care duc la perceperea mișcărilor din cîmp (cum ar fi mișcările personajelor) – cît și mișcări ale *cadrului față de cîmp* ori, dacă e să ne gîndim la timpul de producere, mișcări ale camerei de luat vederi.

7. Viteza standard a fost stabilită actualmente ca fiind de 24 de imagini/secundă. Știm cu toții că lucrurile nu au stat dintotdeauna astfel; filmul mut dispunea de o viteză de derulare mai mică (între 16 și 18 imagini/secundă) și fixată cu mult mai puțină strictețe; iar această viteză a "fluctuat" mult de-a lungul nesfîrșitei perioade de tranziție de la filmul mut la cel sonor (adică aproape tot timpul anilor douăzeci), perioadă în care a devenit din ce în ce mai accelerată.

În mod obişnuit, se disting două mari familii de mişcări ale camerei: pe de o parte, *travlingul* este o deplasare a suportului camerei, în timpul căreia axa de filmare rămîne paralelă cu o anumită direcţie; invers, mişcarea *panoramică* este o pivotare a camerei în plan orizontal, vertical sau în orice altă direcţie, în vreme ce suportul rămîne nemişcat. Desigur, există tot felul de combinaţii ale acestor două tipuri de mişcări, caz în care vorbim despre *travlinguri panoramice*. De curînd s-a introdus *zoom*-ul sau obiectivul cu focală variabilă. Pentru o anumită amplasare a camerei, un obiectiv cu focalizare scurtă dă naştere unui cîmp larg (şi profund); restrîngînd cîmpul, trecerea neîntreruptă la o focală mai lungă îl face mai "gros" decît cadrul, creînd impresia că ne apropiem de obiectul filmat: de aici şi numele de "travling optic" pe care îl poartă uneori *zoom*-ul (se cuvine să remarcăm că, odată cu această îngroşare, se produce şi o diminuare a profunzimii cîmpului).

Iar bine cunoscuta noţiune de *plan* cuprinde toţi aceşti parametri: dimensiuni, cadru, punct de vedere, dar şi mişcare, durată, ritm, raportul cu celelalte imagini. Este vorba şi în acest caz de un termen care ţine pe drept cuvînt de vocabularul tehnic şi care este foarte des folosit în practica producerii (şi simplei vizionări) de filme.

În cazul turnării, acest termen este adesea folosit ca echivalent aproximativ pentru "cadru", "cîmp", "filmare": aşadar, desemnează atît un anume punct de vedere asupra evenimentului în cauză (un cadraj), cît şi o anumită durată.

În stadiul montajului, planul este definit mult mai riguros: în acest caz, el constituie adevărata unitate de montaj, adică fragmentul minimal de peliculă care, asamblat cu altele de acelaşi fel, va da naştere filmului.

În general, cel de-al doilea sens are, de fapt, întîietate asupra celui dintîi. De cele mai multe ori, planul se defineşte implicit (şi aproape tautologic) ca fiind "o bucată de film cuprinsă între două schimbări de plan"; astfel se face că în cadrul turnării se va vorbi, prin extensiune, de "plan" pentru a desemna orice bucată de peliculă care se derulează neîntrerupt prin camera de luat vederi de la declanşarea motorului şi pînă la oprirea acestuia.

Planul, aşa cum apare el în filmul gata montat, reprezintă doar o parte din planul imprimat pe cameră la turnare; practic, una din operaţiile de montaj cele mai importante constă în debarasarea unor planuri turnate, pe de o parte de o serie de apendice tehnice (clachetă[8] etc.), pe de altă parte de anumite elemente înregistrate care sînt considerate inutile la asamblajul final.

8. Dispozitiv alcătuit din două bucăţi de lemn care asigură sincronizarea sunetului cu imaginea. *(N. trad.)*











În această scenă din *Règle du jeu* [Regula jocului] de Jean Renoir (1939), camera se apropie tot mai mult de personaje; se trece astfel de la un plan de ansamblu la un plan american, apoi la un plan apropiat şi, în sfîrşit, la un prim-plan.



Planul secvenței finale din *Muriel*, de Alain Resnais (1963): camera de luat vederi urmărește personajul care umblă prin apartamentul gol.

Prin urmare, dacă, pe de o parte, cuvîntul "plan" este unul nespus de comod și foarte uzitat în producerea efectivă de filme, pe de altă parte, se cuvine să subliniem că, din perspectiva teoriei filmului, această noțiune este greu de utilizat, tocmai din pricina originii sale empirice. În cadrul esteticii cinematografiei, termenul de *plan* este utilizat în cel puțin trei tipuri de contexte:

*a. Din perspectiva mărimii:* de obicei, se admit mai multe tipuri de planuri, de "mărimi" variabile, în general, prin raportare la diferitele cadraje care pot fi aplicate unui personaj. Redăm aici lista încadraturilor admise îndeobște: plan general, plan de ansamblu, plan mediu, plan american, prim-plan, gros-plan. Chestiunea "mărimilor posibile ale planului" cuprinde, de fapt, două problematici diferite:

- pe de o parte, chestiunea cadrajului, care nu diferă mult de celelalte probleme legate de cadru și care ține, în mare, de instituirea *punctului de vedere* al camerei asupra evenimentului reprezentat;
- pe de altă parte, o problemă teoretico-ideologică de ordin mai general, care ține de determinarea acestor mărimi în raport cu modelul uman. Putem vedea și aici un posibil ecou al cercetărilor renascentiste asupra proporțiilor corpului omenesc și asupra regulilor conform cărora trebuie reprezentat acesta din urmă. Mai exact, această referință implicită a "mărimii" planului la modelul uman funcționează aproape întotdeauna ca o reducere a tuturor reprezentărilor figurative la reprezentări ale unor personaje: acest lucru este cel mai evident în cazul gros-planului, care este aproape întotdeauna utilizat (cel puțin în cinematografia clasică) pentru a înfățișa chipuri, cu alte cuvinte pentru a estompa latura neobișnuită, excesivă, dacă nu chiar tulburătoare, a încadraturii "în gros-plan".

*b. Din perspectiva mobilității:* această paradigmă s-ar compune din "planul fix" (camera nemișcată de-a lungul unui plan) și din diverse tipuri de "mișcări ale aparatului", inclusiv *zoom*-ul: chestiune aflată în strînsă legătură cu cea de mai sus și care ține și ea, la rîndul ei, de instituirea unui punct de vedere.

Să remarcăm în acest sens felul în care sînt interpretate frecvent mișcările camerei de luat vederi: mișcarea panoramică ar echivala astfel cu mișcarea ochiului în orbită, iar travlingul, cu deplasarea privirii; cît despre *zoom*, care este dificil de interpretat doar din perspectiva simplei poziții a presupusului subiect al privirii, au existat unele încercări de a-l considera drept "focalizarea" atenției unui personaj. Aceste interpretări, uneori exacte (în special, în cazul așa-numitului "plan subiectiv" - un plan văzut "cu ochii unui personaj"), nu au nicio valabilitate generală; ele dovedesc, cel mult, tendința tuturor teoriilor cinematografice de a considera camera de luat vederi drept un fel de ochi. Vom reveni asupra acestei chestiuni, atunci cînd vom trata problema *identificării*.

*c. Din perspectiva duratei:* definirea planului drept "unitate de montaj" implică, de fapt, considerarea drept plan a unor fragmente foarte scurte (de ordinul secundei sau chiar mai mici), dar și a unor bucăți foarte lungi (de mai multe minute); deși, conform definiției empirice a planului, trăsătura cea mai importantă a acestuia este durata, tocmai în acest punct apar problemele cele mai complexe pe care le pune acest termen. Chestiunea cea mai frecvent studiată se referă la apariția și folosirea sintagmei "plan-secvență", care desemnează un plan suficient de lung încît să cuprindă echivalentul evenimențial al unei secvențe (adică al unei înșiruiri, al unui șir de *mai multe* evenimente distincte). Numeroși autori, în special Jean Mitry și Christian Metz, au demonstrat că un astfel de "plan" este echivalentul unei serii de fragmente mai scurte – și mai mult sau mai puțin ușor de delimitat (chestiune la care vom reveni în capitolul următor, atunci cînd vom vorbi despre montaj). Astfel, deși este *formal* un plan (fiind delimitat, ca orice plan, de două "lipituri"), în multe cazuri planul-secvență va fi cconsiderat sinonim cu o secvență. Bineînțeles, aici totul depinde de felul cum privim filmul: planul-secvență va fi tratat diferit, în funcție de cum încercăm doar să delimităm și să enumerăm planurile ori să analizăm desfășurarea acțiunii sau să examinăm montajul.

Din toate aceste motive – ambiguitatea din însuși sensul cuvîntului, dificultățile teoretice legate de decupajele filmului în unități mai mici –, cuvîntul "plan" trebuie utilizat cu precauție și chiar evitat ori de cîte ori este posibil. În cel mai rău caz, atunci cînd îl folosim trebuie să vedem cu ochii minții ce *cuprinde* și ce *ascunde*.

## 4. Cinematografia, reprezentare sonoră

Dintre toate caracteristicile cu care ne-a obișnuit cinematograful din zilele noastre, cea care pare cea mai "naturală" este, fără îndoială, reproducerea sunetului și, din acest motiv, ea se numără totodată și printre trăsăturile despre care teoria și estetica și-au pus relativ puține întrebări. Știm cu toții însă că sunetul nu este un dat "natural" al reprezentării cinematografice și că rolul și definiția a ceea ce se numește "bandă sonoră" au variat și încă mai variază în funcție de film. Aceste variații depind de două determinări esențiale, care de altminteri se intersectează în multe privințe:

### 4.1. Factorii economico-tehnici și istoria lor

După cum se știe, la începuturi cinematograful a existat fără ca banda de imagine să fie însoțită de un sunet înregistrat. Singurele sunete care acompaniau proiectarea filmului erau de cele mai multe ori melodiile cîntate solo de cîte un pianist sau violonist și uneori chiar de o mică orchestră[9].

9. Este demn de remarcat că adeseori turnarea filmelor "mute" era și ea acompaniată de un "fond muzical", cîntat în general de un violonist prezent pe platou, fond menit să sugereze atmosfera dorită de realizator.

Apariția în anul 1895 a cinematografului ca dispozitiv lipsit de sincronizare, precum și faptul că primul film sonor s-a lăsat așteptat mai bine de treizeci de ani (în vreme ce majoritatea problemelor tehnice fuseseră soluționate încă de prin 1911–1912) se pot explica în mare parte prin raportare la legile pieței: faptul că frații Lumière și-au comercializat invenția atît de repede se datorează, fără îndoială, în parte dorinței lor de a-l întrece pe Thomas Edison, inventatorul kinetoscopului, care nu voia să il pună în circulație pînă nu rezolvă chestiunea sunetului. În mod similar, începînd din 1912, întîrzierea comercială din exploatarea tehnicii sonorului ține în mare parte de binecunoscuta inerție a unui sistem care are tot interesul să utilizeze cît mai mult posibil tehnicile și materialele existente, fără să mai facă alte investiții.

Nici măcar apariția primelor filme sonore nu se explică altfel decît grație rațiunilor economice (și mai ales datorită necesității de "relansare" comercială a cinematografului, aceasta în momentul în care marea criză din perioada antebelică risca să ducă la îndepărtarea publicului).

Istoria apariției cinematografiei sonore este destul de bine cunoscută (ea a făcut chiar subiectul multor filme, printre care faimosul *Singin' in the Rain* [Cîntînd în ploaie], de Stanley Donen și Gene Kelly, din 1952); sunetul a devenit aproape imediat un element de neînlocuit al reprezentării cinematografice. E de la sine înțeles că evoluția tehnicilor nu s-a mărginit doar la "saltul" pe care l-a însemnat apariția sunetului; în mare, putem zice că încă de la început tehnica a evoluat în două mari direcții. Pe de o parte, s-au făcut eforturi pentru simplificarea procesului de înregistrare a sunetului: primele aparaturi necesitau un material foarte greu, transportat într-un "camion de sunet" conceput special pentru acest scop (pentru turnările în aer liber); cel mai important pas în acest sens a fost inventarea bandei magnetice. Pe de altă parte, au apărut și s-au perfecționat tehnicile de *postsincronizare* și de *mixaj*, cu alte cuvinte, *grosso modo*, posibilitatea de a *înlocui* sunetul înregistrat în direct, în momentul turnării, cu un alt sunet, considerat "mai potrivit", și de a-l *alătura* altor surse de sunet (zgomote suplimentare, muzică etc.). Actualmente există o întreagă serie de tehnici de sunet, de la cele mai complicate (banda sonoră postsincronizată cu adăugare de zgomote, muzică, efecte speciale etc.) și pînă la cele mai simple (sunetul sincron, adică sunet înregistrat chiar în timpul turnării – ceea ce se numește "priză directă" –, este o tehnică ce a cunoscut pe la finele anilor cincizeci o relansare spectaculoasă datorită inventării aparaturii portabile și apariției unor camere de luat vederi extrem de silențioase).

### 4.2. Factorii de ordin estetic și ideologic

Acest element, care pare, poate, mult mai important din punctul nostru de vedere, este, de fapt, legat de cel precedent. Dacă e să simplificăm mult lucrurile, riscînd astfel să le caricaturizăm atît pe unele, cît și pe celelalte, putem spune că au existat dintotdeauna două tipuri de atitudini față

de reprezentarea cinematografică, atitudini întruchipate de două tipuri de cineaşti: într-un text celebru ("Evoluţia limbajului cinematografic"[10]), André Bazin i-a caracterizat drept "cei care cred în imagine" şi, respectiv, "cei care cred în realitate" - altfel spus, cei care fac din reprezentare (artistică, expresivă) un scop în sine şi cei care o subordonează restituirii cît mai fidele posibil a unui presupus adevăr, a unei esenţe, a realului.

Aceste două poziţii au implicaţii multiple (la care vom reveni atunci cînd vom trata chestiunea montajului şi noţiunea de "transparenţă"); cît priveşte reproducerea sunoră, această opoziţie a dus aproape instantaneu la apariţia unor exigenţe diferite în ceea ce priveste sunetul. Putem spune deci, fără a forţa prea mult lucrurile, că, cel puţin în anii douăzeci, au existat două cinematografe fără cuvinte:

- un cinematograf cu adevărat *mut* (adică literalmente lipsit de cuvinte), de unde vorbirea era *absentă*, şi care *cerea* inventarea unei tehnici de reproducere a sunetului care să fie fidelă, veridică, adecvată unei reproduceri vizuale despre care se presupunea că este şi ea extrem de analogă realităţii (în pofida defectelor sale şi mai ales a absenţei culorii);
- un cinematograf care, dimpotrivă, şi-a căutat şi asumat specificul în "limbajul imaginilor" şi în expresivitatea maximală a mijloacelor vizuale de exprimare; un exemplu în acest sens îl constituie aproape toate marile "şcoli" din anii douăzeci ("prima avangardă" franceză, cineaştii sovietici, şcoala "expresionistă" germană etc.), din perspectiva cărora cinematografia trebuia să încerce să evolueze pe cît posibil în direcţia "limbajului universal" al imaginilor - dacă nu chiar în direcţia unui "cine-limbaj" utopic care a lăsat urme fantomatice în multe scrieri din acea vreme (vezi mai jos, capitolul 4).

S-a remarcat adesea că cinematograful fără cuvinte, ale cărui mijloace de exprimare comportă o anume doză de nerealism (neexistînd nici sunet şi nici culori), favoriza întrucîtva nerealismul naraţiunii şi al reprezentării. De aceea, epoca de vîrf a filmului mut (anii douăzeci) a fost atît aceea care a văzut apogeul lucrului cu compoziţia spaţială, cadrul (utilizarea diafragmei, a măştii mobile etc.) şi, în general, cu materialitatea nonfigurativă a imaginii (supraimprimări, unghiuri de luat vederi "prelucrate"...) - cît şi o epocă în care în tematica filmelor s-a pus un accent deosebit pe vis, pe fantasmatic, pe imaginar, precum şi pe o dimensiune "cosmică" (Barthélémy Amengual) a oamenilor şi a destinelor.

Nu este deloc surprinzător că, pornind de la aceste două atitudini, apariţia filmului "vorbit" a suscitat două răspunsuri diametral opuse. Pentru unii, cinematografia sonoră şi mai apoi cea "vorbit[" au constituit împlinirea

10. Tradus în limba română în *Ce este cinematograful?* (v. nota 2), pp. 29-45. *(N. red.)*

unei veritabile "vocaţii" a limbajului cinematografic - vocaţie care pînă atunci fusese *suspendată* din lipsă de mijloace tehnice. În cele din urmă, s-a ajuns să se creadă că cinematografia nu începe cu adevărat decît odată cu filmul "vorbit" şi că din acest moment el nu mai trebuie decît să încerce să abolească în cît mai scurt timp tot ce îl desparte de reflectarea perfectă a lumii reale: de altminteri, această poziţie a fost în special opera unor critici şi teoreticieni, dintre care cei mai marcanţi (pentru că au fost şi cei mai coerenţi chiar şi în excese) au fost André Bazin şi epigonii săi (din anii cincizeci).

Pentru alţii, din contră, sunetul era văzut adesea ca o adevărată cauză a degenerării cinematografului, tocmai din pricină că îndeamnă la transformarea cinematografului într-o copie, într-un dublu al realităţii, în detrimentul lucrului cu imaginea sau cu gestul. Această poziţie a fost adoptată - uneori chiar într-o manieră excesiv de negativistă - de numeroşi regizori, dintre care unii nu au acceptat prezenţa sunetului în filme decît după foarte multă vreme.

Sfîşitul anilor '20 cunoaşte o înflorire a manifestelor asupra fimului sonor, precum cel semnat împreună , în 1928, de Eisenstein, Alexandrov şi Pudovkin şi care stabilea non-coincidenţa sunetului şi a imaginii ca fiind o exigenţă minimală pentru un cinema sonor care să nu fie subordonat teatrului.

Pe de altă parte, Charlie Chaplin refuza cu vehemenţă cinematografia vorbită, pe care o vedea opusă "tradiţiei pantomimei, pe care noi am încercat cu atîta trudă să o să o aducem pe ecran şi dinspre care arta cinematografică ar trebui judecată". Într-o notă mai puţin negativă, se pot cita ca exemplu reacţiile lui Jean Epstein sau Marcel Carné (pe atunci jurnalist), acceptînd drept progres apariţia sunetului, însă insistînd asupra necesităţii de a reda cît mai repede camerei de filmat mobilitatea sa pierdută.

Actualmente, în ciuda tuturor nuanţărilor pe care trebuie să i le adăugăm judecăţii noastre, se pare totuşi că prima concepţie, cea a unui sunet filmic care vizează întărirea şi înmulţirea efectelor de real, este preponderent triumfătoare şi că adeseori sunetul este considerat ca fiind un simplu adjuvant al analogiei scenice asigurate de elementele vizuale.

Cu toate acestea, din punct de vedere teoretic, nu există niciun motiv ca situaţia să se prezinte astfel. La drept vorbind, reprezentarea sonoră şi cea vizuală nu sînt deloc de aceeaşi natură. Această diferenţă, care ţine, desigur, de caracteristicile organelor noastre de simţ corespunzătoare, auzul şi văzul, se traduce în primul rînd printr-un comportament faţă de spaţiu extrem de diferit. Dacă, aşa cum am văzut mai sus, imaginea filmică poate evoca un *spaţiu* asemănător celui real, în schimb, sunetul este aproape în totalitate lipsit de această dimensiune spaţială. Prin urmare, nicio definiţie a "cîmpului sonor" nu s-ar putea calchia pe cea a cîmpului vizual, fie şi numai datorită dificultăţii de a ne imagina cam ce ar putea fi un *hors-champ* sonor

(adică un sunet imperceptibil, însă determinat de sunetele percepute: acest lucru este pur și simplu de neconceput).

Așadar, tot travaliul cinematografiei clasice și al produselor sale secundare, dominante astăzi, a avut drept țintă *spațializarea* elementelor sonore, găsindu-le corespondenți la nivelul imaginii – și asigurarea unei legături biunivoce, dacă nu chiar "redundante", între imagine și sunet. Această spațializare a sunetului, care nu ar fi putut exista fără o *diegetizare* a acestuia, comportă însă și ea paradoxurile ei, dacă e să ne gîndim că sunetul filmic, emis de un difuzor, în genere ascuns, și alteori de mai multe difuzoare, este, de fapt, foarte puțin ancorat în spațiul real al sălii de proiecție (este oarecum "flotant", fără a avea o sursă bine determinată).

Asităm de cîțiva ani la o resuscitare a interesului pentru formele cinematografice în care sunetul nu ar mai fi, sau nu ar mai fi întotdeauna, subordonat imaginii, ci ar fi tratat drept element expresiv autonom al filmului, putînd alcătui împreună cu imaginea diferite tipuri de combinații.

Un exemplu frapant pentru această tendință este felul sistematic în care a lucrat Michel Fano pentru filmele lui Alain Robbe-Grillet; de exemplu, în *L'Homme qui ment* [Omul care minte] (1968), în timpul genericului se aud diverse zgomote (clipocitul apei, foșnetul pădurii, zgomote de pași, explozii de grenade etc.) care nu vor fi justificate în film decît mult mai tîrziu, dar și alte sunete (bătăi de tobă, fluierături, pocnet de bici etc.) care nu vor fi justificate în niciun fel.

În direcția diametral opusă, îi vom enumera printre cineaștii care acordă o importanță primordială prizei directe pe Danièle Huillet și pe Jean-Marie Straub, care integrează "zgomotele" în adaptările lor după Corneille (*Othon*, 1969), după o operă de Schönberg (*Moses und Aron*, 1975), precum și filmele lui Jacques Rivette (*La Religieuse* [Călugărița], 1965; *L'Amour fou* [Dragoste nebună], 1968), ale lui Maurice Pialat (*Passe ton bac d'abord* [Mai întîi să iei bacul], 1979; *Loulou*, 1980) ori ale lui Manuel de Oliveira (*Amor de Perdição*, 1979).

În paralel, teoreticienii cinematografului au început în cele din urmă să își pună mai sistematic întrebări cu privire la sunetul filmic sau, mai precis, cu referire la relațiile dintre sunet și imagine. Actualmente, ne aflăm într-o etapă destul de puțin formalizată, în care travaliul teoretic înseamnă în primul rînd *clasificarea* diferitelor *tipuri* de combinații audio-vizuale, conform unor criterii dintre cele mai logice și mai generale și în vederea unei sistematizări viitoare.

Astfel se face că distincția clasică dintre sunetul *in* și cel *off*, – care a reprezentat mult timp singurul mod în care puteau fi clasificate sursele sonore în raport cu spațiul cîmpului, și care distincție, calchiată pe opoziția dintre cîmp și *hors-champ*, devine extrem de insuficientă – este pe cale de a fi înlocuită de analize mai precise și mai degajate de elementele a priori cinematografiei clasice. Această chestiune a fost tratată de numeroși cercetători, însă nu putem încă propune nici cea mai mică sinteză a acestor demersuri care mai de care mai diferite și incomplete. Cel mult, putem sublinia că diversele clasificări propuse pe alocuri, și la care facem referire acum, par să convergă toate (în ciuda finalității lor reale, care este de a perima definitiv dihotomia simplistă *in/off*) către o singură chestiune centrală, cea a *sursei sonore* și a *reprezentării emiterii unui sunet*. La urma urmei, oricare ar fi tipologia propusă, ea presupune întotdeauna să putem recunoaște un sunet "a cărui sursă este imaginea însăși" – ceea ce, oricît de exactă ar fi clasificarea, nu face decît să deplaseze chestiunea încadrării *spațiale* a sunetului filmic, fără însă a o soluționa. În consecință, problema sunetului filmic și a raportului său cu imaginea și cu diegeza rămîne o chestiune teoretică de mare actualitate.

### Lecturi sugerate


**1. Analogia figurativă:**

C. METZ, "Au delà de l'analogie, l'image", in *Communications*, nr. 15, Paris, 1970 (articol reapărut în *Essais sur la signification au cinéma*, vol. 2, Paris, 1972).

U. ECO, "Sémiologie des messages visuels", in *Communications*, nr. 15, 1970.

Guy GAUTHIER, *Vingt leçons sur l'image et le sens*, Paris, Edilig, 1982.

**2. Efectul de profunzime:**

R. ARNHEIM, *Film as Art*, Capitolul "Film and Reality", Berkeley-Los Angeles, 1957, pp. 8-34 sau chiar textul german original (*Film als Kunst*, reeditat în 1979, capitolul "Weltbild und Filmbild").

E. H. GOMBRICH, *L'Art et l'illusion*, traducere în limba franceză, Paris, 1971.

H. MÜNSTERBERG, *The Film, A Psychological Study*, 1916, reeditare New York, 1970, pp. 18-30.

E. SOURIAU, *L'Univers filmique*, Paris, 1953, *passim*.

**3. Perspectiva și profunzimea cîmpului:**

A. BAZIN, *Orson Welles*, Paris, 1970, în special pp. 53-72.

J.-L. COMOLLI, "Technique et idéologie", in *Cahiers du cinéma*, nr. 229 și 230, Paris, 1971.

A. FLOCON și R. TATON, *La Perspective*, Paris, 1963 (ediția a 3-a, 1978).

P. FRANCASTEL, *Peinture et société*, Paris, 1950 (reeditat ulterior).

E. PANOFSKY, *La Perspective comme "forme symbolique"*, traducere în limba franceză, Paris, 1975.

**4. *"Hors-champ-ul"* și *"hors-cadre-ul"*:**

A. BAZIN, "L'Évolution du langage cinématographique", in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris (reeditat de mai multe ori).

P. BONITZER, *Le Regard et la voix*, Paris, 1976.

N. BURCH, *Praxis au cinéma*, Paris, 1969, în special pp. 30-51.

S. M. EISENSTEIN, "Hors-cadre", traducere în limba franceză in *Cahiers du cinéma*, nr. 215.

**5. Trecerea de la filmul mut la cel sonor:**

*Cahiers de la cinémathèque*, număr special, nr. 13-14-15, Perpignan, 1974.

**6. Chestiuni teoretice legate de sunetul cinematografic:**

J. AUMONT, "Analyse d'une séquence de *La Chinoise*", in *Linguistique et sémiologie*, nr. 6, Lyon, 1978.

D. AVRON, "Remarques sur le travail du son dans la production cinématographique standardisée", in *Revue d'Esthétique*, număr special, 1973.

N. BURCH, "De l'usage structural du son", in *Praxis du cinéma*, pp. 132-148.

D. CHATEAU și F. JOST, *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, Paris, 1979.

S. DANEY, "L'Orgue et l'aspirateur", in *Cahiers du cinéma*, nr. 278-279.

A. GARDIES, *Approche du récit filmique*, Paris, 1980, în special pp. 52-68.

M. MARIE, "Un film sonore, un film musical, un film parlant", in *Muriel, histoire d'une recherche*, Paris, 1975.

R. ODIN, "A propos d'un couple de concepts (son in/son off)", in *Linguistique et sémiologie*, nr. 6, Lyon, 1978.

# Capitolul 2

# Montajul

## 1. Principiul montajului

După cum am spus şi anterior, atunci cînd am tratat chestiunea reprezentării cinematografice, una din cele mai evidente trăsături caracteristice ale domeniului filmic o constituie faptul că este o artă ce ţine de combinare şi îmbinare (filmul pune întotdeauna în mişcare un anumit număr de imagini, de sunete şi de inscripţii grafice, în aranjamente şi proporţii variabile). Iar noţiunea de *montaj* se referă tocmai la această trăsătură, drept care putem nota dintru început că aici este vorba de o trăsătură centrală în orice teorie a filmului.

Aşa cum am remarcat şi în cazul altor noţiuni, termenul de montaj, în definirea sa cea mai simplă, provine dintr-un fundament empiric: faptul că în producţia de film a existat de multă vreme (aproape de la începuturile cinematografului) o diviziune a muncii de producere a filmelor, a cărei consecinţă imediată a fost executarea separată a diverselor faze ale producţiei, ca şi cum ar fi fost nişte etape diferite una de alta. Într-un film (şi, în general, în cinematografie), montajul este în primul rînd o activitate tehnică, organizată ca o profesiune, activitate care, de-a lungul celor cîteva decenii de existenţă, a conceput şi a stabilit progresiv anumite proceduri şi tipuri de activităţi.

Să amintim pe scurt cum arată evoluţia de la scenariu la film, în cazul unei producţii clasice:

- o primă etapă constă în *decuparea* scenariului în unităţi de acţiune şi, eventual, în decuparea acestora în vederea obţinerii unităţilor de turnare (a *planurilor*);
- în timpul turnării, aceste *planuri* necesită în general mai multe duble (fie duble identice, repetate pînă ce rezultatul este considerat satisfăcător de către realizatorul filmului; fie duble diferite, obţinute, de exemplu, prin folosirea a mai multe camere de luat vederi pentru a "acoperi" una şi aceeaşi turnare);
- toate aceste duble constituie împreună o sumă de *rush*-uri[11], pe baza cărora începe montarea propriu-zisă, care constă în cel puţin trei operaţii:

11. Termen din vocabularul cinematografic (şi de televiziune) care desemnează diferitele probe de turnaj. *(N. trad.)*

1. Selecţia *rush*-urilor utile (cele respinse poartă numele de *resturi*).
2. *Asamblarea* planurilor selecţionate într-o anumită ordine (obţinîndu-se astfel ceea ce se numeşte "pre-montaj", o "primă continuitate" sau, în jargonul profesioniştilor, o "înşirare").
3. La sfîrşit, determinarea mai precisă a *lungimii* exacte pe care trebuie s-o aibă fiecare plan, precum şi a *racordurilor* dintre aceste planuri.

(Să reţinem că pînă acum am descris, de fapt, ceea ce se face de obicei cu banda de imagine; banda sonoră poate fi realizată, după caz, fie simultan, fie după montarea definitivă imagininilor).

Prin urmare, în forma sa originală - şi anume în calitatea sa de tehnică specializată ca toate celelalte - montajul se reduce la trei mari operaţii: selectarea, asamblarea şi racordarea, operaţii a căror finalitate este punerea laolaltă a unor elemente iniţial separate, aşa încît să alcătuiască un întreg care este filmul. Tocmai prin raportare la această operaţiune a montării (a cărei descriere, aşa cum am redat-o mai sus, nu se aplică decît cazurilor obişnuite şi care, eventual, poate fi transformată sub diverse aspecte) definesc specialiştii în materie montajul în general. Vom nota, de exemplu, definiţia propusă de Marcel Martin: "Montajul este organizarea planurilor dintr-un film conform anumitor principii de ordine şi de durată", definiţie care le cuprinde, în mare, cam pe toate celelalte şi care transpune în termeni abstracţi şi generali procesul concret de montaj, aşa cum l-am descris noi mai sus. Această definiţie exprimă, deci, într-o manieră mai formală, următoarele două idei:

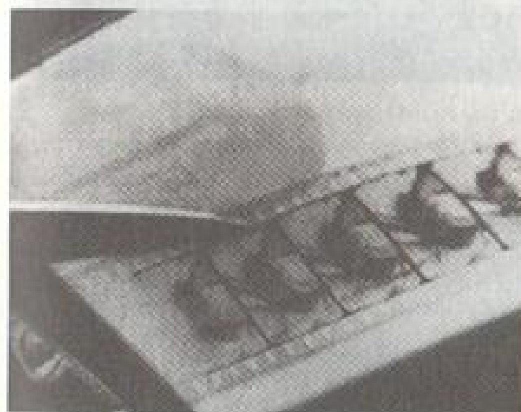
- *obiectul* pe care se efectuează montajul sînt *planurile unui film* (şi anume, ca să fim mai expliciţi, montajul constă în manipularea planurilor în vederea alcătuirii unui alt obiect, care este filmul);
- *modurile* de operare ale montajului sînt două la număr: *ordonează* succesiunea unităţilor de montaj reprezentate de planuri şi stabileşte *durata* acestora.

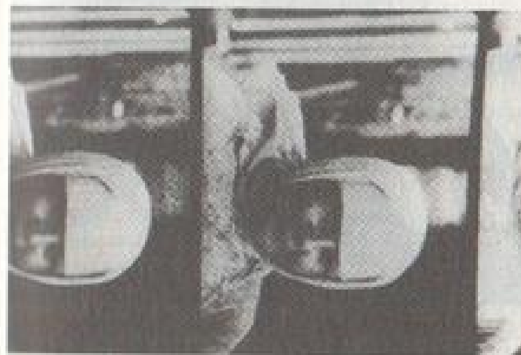
Ori, mai exact, un astfel de formalism lasă a se întrevedea caracterul limitat al concepţiei despre montaj, fiind considerat un simplu proces tehnologic: o analiză mai vastă şi mai pronunţat teoretică a fenomenelor cinematografice în ansamblul lor va isca, deci, dorinţa de a extinde această perspectivă. Tocmai acest lucru vom încerca noi să facem în cele ce urmează: plecînd de la această definiţie, pe care de acum înainte o vom numi "definiţia restrînsă a montajului", vom propune o extindere în cele două direcţii preconizate anterior: obiectele de lucru ale montajului şi modurile de operare ale acestuia.

### 1.1. Obiectele de lucru ale montajului

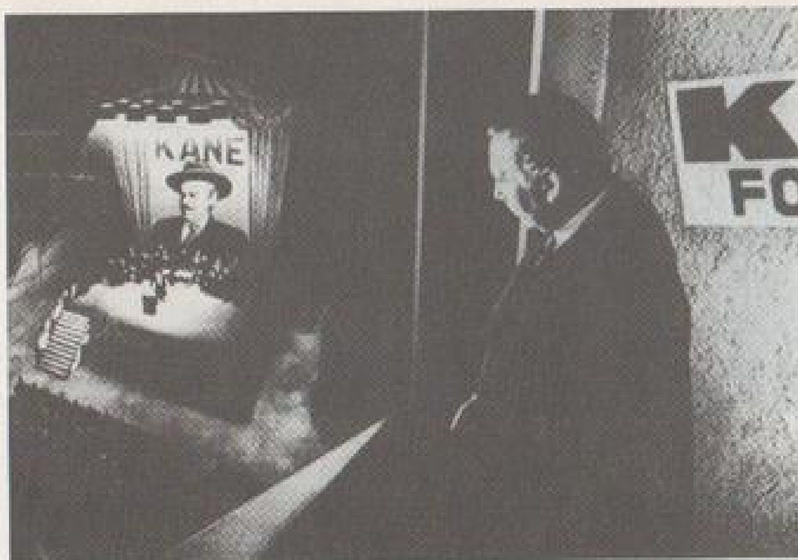
Definiţia restrînsă considera *planul* drept "unitate de montaj" canonică; însă într-o discuţie precedentă, pornind de la polisemia cuvîntului "plan", am reliefat deja latura echivocă a acestei noţiuni. Desigur că în cazul de faţă echivocul este, în parte, elucidat: planul va fi luat în considerare doar cu







Trei fotograme din *The Man with a movie camera* de Dziga Vertov (1929).
De sus în jos: la masa de montaj, filmul care urmează a fi tăiat, un fragment de peliculă.






Două exemple de montaj în plan:
*Citizen Kane*, de Orson Welles (1940).
*Ivan the Terrible* [Ivan cel Groaznic], de S. M. Eisenstein (1945).

una din accepțiunile sale, și anume cea care marchează înscrierea timpului în film (cu alte cuvinte: planul caracterizat de o anumită durată și de o anume mișcare), sinonimă deci cu expresia "unitate (empirică) de montaj".

Există însă și posibilitatea ca operațiile de organizare și îmbinare ce definesc montajul să fie aplicate altor părți ale unui film; prin urmare, vom distinge:

### 1.1.1. Părți de film (sintagme[12] de film) mai mari decît planul

Această formulă oarecum abstractă reprezintă, de fapt, o problematică reală, cel puțin în ce privește filmele narativ-reprezentaționale: în general, aceste filme sînt articulate într-un oarecare număr de mari unități narative succesive. Vom vedea ulterior că cinematografia clasică a elaborat chiar și o adevărată tipologie, relativ stabilă de-a lungul existenței ei, a acestor mari unități (pe care le vom numi și noi, ca și Metz, "segmente" de film sau "sintagme mari").

Pe lîngă chestiunea aceasta a *segmentării* filmelor narative, mai putem da două exemple concrete care ilustrează această primă extensie a noțiunii:

- un fenomen de ordin general, cel al *citării* în cinematografie: un fragment de film citat într-un alt film va întruchipa o unitate ușor de delimitat, în genere mai mare decît planul, și care, la acest nivel, se află în raport direct cu restul filmului[13];
- un exemplu istoric, de importanță mult mai redusă; pe vremea cînd lucra cu studenții la pregătirea turnării unei scene de ficțiune, Eisenstein a propus decuparea scenariului în unități narative (numite "complexe de planuri") și conceperea a două niveluri de decupaj/montaj, cel dintîi între complexele de planuri, iar cel de-al doilea în interiorul unităților mai mari, între planuri. Trebuie să mai adăugăm aici și filmele construite dinadins pe ideea de alternanță și de combinare a două sau mai multe serii narative[14].

### 1.1.2. Părți de film mai mici decît planul

Chiar și din acest unghi, formula reprezintă cazuri cum nu se poate mai reale, dacă nu chiar banale, și anume cazurile cînd un plan poate fi considerat ușor de divizat în unități mai mici. Un plan poate fi "fragmentat" în două feluri:

---

12. Sintagmă: termen din lingvistică ce desemnează o înșiruire de unități "din prima articulare" (adică de cuvinte). Prin analogie, din perspectiva cinematografiei se va numi deci "sintagmă" orice înșiruire de unități succesive, cum ar fi, de exemplu, planul.
13. Exemple: *Benjamin*, de Michel Deville (1968), citat în filmul *Une Femme Douce* [O femeie blîndă], de Robert Bresson (1969), sau *Le Plaisir* [Plăcerea], de Max Ophuls (1952) citat în *L'Une et l'Autre* [Și una și alta], de René Allio (1967) etc.
14. Exemple: *Intollerance* [Intoleranța], de D. W. Griffith, 1916; *Quelque chose d'autre* [Altceva], de Vera Chytilova, 1966; *One Plus One*, de Jean-Luc Godard, 1968; *Porcile*, de Pier-Paolo Pasolini, 1969 etc.

*a. Din punct de vedere al duratei sale:* astfel, din punctul de vedere al conţinutului, un plan poate echivala cu o suită mai lungă; exemplul clasic fiind ceea ce se numeşte "planul-secvenţă" (definiţia căruia fiind chiar aceasta) – dar există şi un mare număr de planuri care nu sînt chiar planuri-secvenţă, dar în care un eveniment anume (o mişcare a aparatului de filmat, un gest etc.) este suficient de marcat pentru a juca rolul de *cezură* sau chiar de adevărată *ruptură*, ori pentru a duce la *transformări* profunde ale cadrului.

Exemplu: celebrul plan din *Citizen Kane*, în care, după ce o arată pe Susan Alexander pe scena operei, camera urcă, într-un lung travling vertical, pînă la cupola sălii, pentru a se opri asupra celor doi maşinişti. În timpul acestei ascensiuni, imaginea se trasnformă fără încetare, atît din punctul de vedere al perspectivei, cît şi din cel al compoziţiei din cadru (care devine din ce în ce mai abstractă). Chiar dacă este filmat în priză continuă, acest plan poate fi privit ca fiind o sumă de *efecte de montaj* succesive (filmul lui Welles este bogat în astfel de exemple).

*b. Din perspectiva parametrilor săi vizuali* (şi mai ales a celor spaţiali): după caz, un plan este mai mult sau mai puţin analizabil în funcţie de parametrii vizuali care îl definesc. Există în acest sens multe proceduri posibile, dintre cele mai diferite (şi pentru care putem găsi exemple reale în filmele actuale): ca să ne putem face o idee despre acestea, e de ajuns să spunem că ele merg de la efecte plastice relativ sumare (de exemplu, un cadru în care albul şi negrul contrastează brutal) şi pînă la efecte de "colaje" spaţiale care pot fi, dimpotrivă, foarte sofisticate.

Bineînţeles, în aceste două exemple, ca, de altfel, în toate celelalte cazuri din aceeaşi categorie, nu există nicio *operaţiune* de montaj propriu-zisă: jocul *principiului* de montaj (asamblarea unor părţi diferite, sau chiar eterogene) se produce aici chiar înăuntrul unităţii reprezentate de plan (ceea ce înseamnă, printre altele, că tipul acesta de efect este întotdeauna prevăzut să apară *înaintea turnării*).

Se cuvine să adăugăm, desigur, că, atît în acest caz, cît şi în cel precedent (cel al planului lung), deşi pot fi foarte clare – ca în exemplele citate mai sus –, efectele de montaj nu sînt niciodată susceptibile de a fi definite peremptoriu cu aceeaşi rigurozitate ca şi montajul în sens restrîns.

### 1.1.3. Părţi de film care nu coincid, sau nu coincid în totalitate, cu diviziunile planului

Cazul acesta apare atunci cînd se ia în considerare, într-un film, influenţa reciprocă a două elemente diferite ale reprezentării, fără însă ca articulaţiile acestei influenţe să coincidă neapărat cu cele ale planurilor. Practic, cel mai bun exemplu în acest sens este cel al "montajului" dintre banda de imagine, în ansamblul său, şi banda de sunet. De altfel, se poate observa că, spre deosebire de ceea ce am semnalat în cazul precedent, există aici, cel mai adesea (cum ar fi, să spunem, în cazul cinematografului clasic), o operaţiune care este cu adevărat de ordinul manipulării montajului – întrucît banda de sunet este adeseori fabricată ulterior şi adaptată la banda de imagine oarecum de-a gata. Cu toate acestea, concepţiile predominante despre sunet (am spus cîte ceva în acest sens în capitolul 1) au drept consecinţă negarea acestei operaţiuni de montaj în sine, în timp ce filmul clasic are tendinţa de a-şi prezenta banda de imagine şi pe cea de sunet ca şi cum ar fi legate una de alta (şi totodată de a şterge orice urmă a procesului de fabricaţie atît din banda de imagine, cît şi din cea de sunet, dar şi din relaţia dintre ele).

Prin urmare, singurele teorii cinematografice în care raportul dintre sunet şi imagine este descris ca un proces de montaj, cu toate consecinţele pe care le comportă acesta (printre care o relativă autonomie acordată bandei de sunet în raport cu derularea imaginii), sînt teorii diametral opuse oricărei estetici clasice a transparenţei. La acest lucru vom reveni în cea de-a treia parte a capitolului de faţă, atunci cînd vom vorbi despre Bazin şi Eisenstein.

Este de la sine înţeles că în toate cazurile pe care le-am expus mai sus, nu numai că sîntem într-o oarecare măsură departe de definiţia iniţială a montajului (cea restrînsă), ci uneori ne îndepărtăm şi de operaţia reală de montaj. Şi totuşi, dacă se poate spune că există în toate cazurile cîte ceva care să ţină de ordinea de la montaj, aceasta are loc din cauză că întotdeauna se pun în legătură două sau mai multe elemente (fie de aceeaşi natură, fie diferite), această îmbinare avînd un efect sau altul, efect care nu era cuprins în nici unul din elementele iniţiale luate separat. În a doua parte a acestui capitol, vom reveni la această definiţie a montajului ca productivitate, iar în partea a treia vom stabili limitele acesteia.

Putem merge chiar şi mai departe în extensiunea conceptului de montaj, putînd chiar să luăm în considerare obiecte care să nu mai fie părţi din filme. Acest enunţ poate părea mult mai îndepărtat de realităţile cinematografice decît cele trei enunţuri anterioare; însă, de fapt, el este destul de abstract, iar cazul la care se referă este mai degrabă privit ca o eventualitate "de principiu", despre care nu sîntem siguri că nu duce cumva la o definiţie prea extesivă, care ar lăsa pînă la urmă conceptul fără consistenţă.

Din această perspectivă, am putea de exemplu să definim ca fiind "montaje" între filme: diversele filme produse de acelaşi cineast ori de aceeaşi şcoală; filmele cu acelaşi subiect; filmele care alcătuiesc o specie sau o sub-specie etc. Dar să nu mai insistăm.

### 1.2. Modalităţile de acţiune ale montajului

Revenind succint la definiţia restrînsă, constatăm că, din acest punct de vedere, ea este mult mai satisfăcătoare şi mai completă decît ceea ce priveşte *obiectele* montajului. Într-adevăr, ea îi acordă principiului montajului rolul

de a organiza elementele filmului (adică planurile – iar în paginile de mai sus am extins acest domeniu de aplicație), conform unor criterii de *ordine* și *durată*. Dacă e să trecem din nou în revistă obiectele multiple și nespus de diverse evocate la punctul 1.1., vedem că, pentru a cuprinde toate cazurile posibile, este de ajuns să adăugăm pe lîngă aceste două criterii și pe cel al compoziției simultane (sau, mai exact, operația de *juxtapunere*). Dacă luăm în considerare aceste trei tipuri de operații: juxtapunerea (unor elemente omogene sau eterogene), ordonarea (concomitentă sau succesivă), precum și stabilirea duratei – evidențiem toate posibilitățile întîlnite (ba mai mult, toate cazurile concrete care vor putea fi imaginate și verificate vreodată).

### 1.3. Definiția "lărgită" a montajului

Ținînd cont de toate acestea, sîntem deci în măsură să definim montajul într-un context mai larg – nemaipornind de această dată doar de la fundamentul empiric funizat de practicile tradiționale ale montorilor, ci de la contorizarea tuturor manifestărilor principiului montajului în domeniul cinematografic.

Vom enunța așadar definiția următoare (pe care de aici înainte o vom intitula "definiția lărgită a montajului"):

"Montajul este principiul care guvernează organizarea elementelor cinematografice vizuale și sonore sau a ansamblurilor de elemente de acest fel, juxtapunîndu-le, înșiruindu-le și/sau stabilindu-le durata."

Să mai notăm și că această definiție nu contravine celei emise de Christian Metz, pentru care montajul "în sens larg" este "organizarea concertată a co-ocurențelor sintagmatice din procesul filmic" și care reliefează trei modalități principale de *manifestare* a acestor relații "sintagmatice" (= relații de înlănțuire):
- "colajul" (de planuri izolate unele de altele);
- mișcarea aparatului de filmat;
- prezența simultană a mai multor motive în unul și același plan.

Descrierea pe care o propunem noi este una și mai "largă". Bineînțeles, se cuvine să repetăm că această lărgire nu prezintă interes decît dintr-o perspectivă teoretică și analitică.



Conform "definiției lărgite" enunțate mai sus, montajul afectează un oarecare număr de "părți filmice" diferite și operează în trei moduri principale. În cele ce urmează, vom analiza, cu aceeași finalitate (și anume, alcătuirea unui model structural coerent, care să poată evidenția toate cazurile existente), situația *funcțiilor* montajului.

Ca și în expunerea precedentă, vom începe prin a analiza perspectiva estetică tradițională asupra acestei chestiuni; precum în cazul obiectelor și modurilor de operare ale montajului, și această perspectivă se inspiră tot din experiența practică, pe care de atfel o și reflectă, după cum vom vedea, de această dată, ea nu mai duce la elaborarea de definiții simple.

Înainte de toate, fără îndoială că nu este deloc lipsit de sens să clarificăm o chestiune echivocă din vocabular. Ceea ce noi desemnăm prin sintagma *funcții* ale montajului (și care răspunde la întrebarea "ce rezultate are montajul într-un caz sau altul?") a primit adesea, din partea reprezentanților curentului empiric, titulatura de *efecte* ale montajului. Desigur, diferența practică dintre ideea de *funcție* și cea de *efect* al montajului este una insignifiantă. Iar dacă ținem morțiș să luăm în considerare numai primul termen, rațiunile sînt de două feluri:
- cuvîntul "efect" evocă un lucru ușor de constatat: așadar, este mai adecvat pentru a descrie cazuri concrete – în vreme ce cuvîntul "funcție", mai abstract, se potrivește mai bine în cadrul unei încercări de sistematizare (chiar dacă este necesar să ne asigurăm că exemplele pe care le vom lua în discuție sînt, sau pot fi, actualizate cu adevărat);
- pe de altă parte, cuvîntul "efect" poate suscita o confuzie (adeseori comisă implicit) între "efectele de montaj" și *efectul-montaj*, termenul cu care anumiți teoreticieni (printre care și Jean Mitry) desemnează ceea ce noi am numit "principiul montajului" sau "montajul în sens larg".

### 2.1. Perspectiva empirică

Considerațiile tradiționale asupra funcțiilor montajului sînt susținute în primul rînd de recunoașterea condițiilor istorice ale apariției și dezvoltării montajului (în sens restrins). Fără să mai intrăm în amănunte, este însă extrem de important să notăm că cinematografia a utilizat încă de timpuriu dispunerea "secvențială" a mai multor imagini, finalitatea fiind una de ordin narativ.

Au existat numeroase controverse între istorici cu privire la data exactă a apariției "pentru prima oară" a montajului într-un film de ficțiune. Dar, ca toate problemele de felul acesta, și cea de față se dovedește a fi dificil de tranșat; primele filme ale lui Georges Méliès (1896) erau încă de pe atunci compuse din planuri multiple; însă, în general, se consideră că, deși este inventatorul "filmului narativ", Méliès nu se folosește cu adevărat de montaj, iar filmele sale sînt cel mult niște *înșiruiri de tablouri*.

Printre marii precursori şi inventatori ai montajului folosit cu adevărat ca atare, este citat adesea americanul E. S. Porter, cu filmul *Life of an American Fireman* [Viaţa unui pompier american] (1902) şi mai ales cu *The Great Train Robbery* [Marele jaf al trenului] (1903).

În toate aceste cazuri, istoricii sînt cu toţii de acord că apariţia montajului a avut drept principal efect estetic o *eliberare a camerei de luat vederi*, care pînă atunci se limita la planul fix. Este un paradox bine cunoscut că, în timp ce calea cea mai rapidă înspre *mobilizarea* aparatului de filmat pare să fi stat, logic, în mişcarea camerei, în realitate, în timpul primelor două decenii din istoria cinematografului, montajul a avut un rol mult mai decisiv. Dacă e să reluăm cuvintele lui Christian Metz, "transformarea cinematografului în cinematografie s-a axat mai mult pe chestiunea înşiruirii mai multor imagini, decît pe un mod de operare suplimentar al imaginii în sine".

Aşa se face că prima funcţie a montajului (în mod cert prima, căci ea a apărut cea dintîi - dar şi din pricină că istoria ulterioară a filmului nu a făcut decît să îi confirme locul primordial) este *funcţia narativă*. Astfel, toate descrierile clasice ale montajului consideră, mai mult sau mai puţin explicit, această funcţie ca fiind *funcţia firească* a montajului; din acest punct de vedere, montajul este, deci, cel care asigură înlănţuirea elementelor acţiunii, conform unui raport care este, per global, unul de cauzalitate şi/sau de temporalitate diegetică: din această perspectivă, trebuie să se facă totul pentru ca spectatorul să perceapă mai bine "drama" şi să o înţeleagă corect.

Această funcţie "fundamentală", ba chiar "fondatoare" a montajului se află adesea în dihotomie cu o altă funcţie importantă, despre care uneori se crede că ar exclude-o pe cea dintîi, şi anume *montajul expresiv* - adică un montaj care "nu este un mijloc, ci un scop în sine" şi care "doreşte să exprime un sentiment sau o idee prin forţe proprii - adică prin şocul dintre două imagini" (Marcel Martin).

Este evident că în ce priveşte problema montajului, această distincţie, între un montaj care s-ar dori, în mare, instrumentul unei naraţiuni clare şi unul care ar năzui să producă şocuri estetice eventual independente de orice ficţiune, dezvăluie un antagonism a cărui manifestare am mai întîlnit-o şi în alte părţi (în special în chestiunile legate de sunet). Este mai presus de orice îndoială că, definită în această manieră "extremă", fără cea mai mică referire la ficţiune, ideea de "montaj expresiv" nu s-ar putea actualiza perfect decît prin intermediul cîtorva pelicule din epoca filmului mut (spre exemplu, filmele create de avangarda franceză). Însă marea majoritate a filmelor, chiar şi cele mute, au recurs, de fapt, la ambele "categorii" de montaje.

Lipsa de fundament şi caracterul artificial al acestei distincţii între două tipuri de filme ne-a făcut destul de rapid să realizăm că, în realitate, pe lîngă funcţia sa centrală (cea narativă), montajul mai are şi rolul de a mai produce în film şi o sumă de alte efecte. Exact asupra acestui punct se diferenţiază mult descrierile empirice ale funcţiilor montajului, tocmai datorită empirismului lor, ele punînd accentul pe o funcţie sau alta şi, mai ales, definindu-le pe baza unor premise ideologice generale care nu sînt întotdeauna explicate clar. În partea a treia, vom reveni asupra argumentelor aduse de diversele teorii ale montajului. Pentru moment, să ne mulţumim doar să semnalăm caracterul extrem de general, dacă nu chiar vag, al acestor funcţii "creatoare" atribuite montajului: Marcel Martin (care consacră acestui aspect multe pagini, adesea foarte pertinente) afirmă, printre altele, că montajul creează mişcarea, ritmul şi "ideea": mari categorii ale gîndirii, care, de altfel, corespund în mare funcţiei narative şi care nu ne mai permit să înaintăm cu formalizarea.

### 2.2. O descriere mai sistematică

Această perspectivă empirică şi descriptivă pe care tocmai am analizat-o nu este cituşi de puţin lipsită de interes: deşi a ştiut mereu să rămînă în pas cu înnoirile istoriei formelor cinematografice, în acelaşi timp, prin exemplele sale cele mai remarcabile, ea a cuprins aproape toate funcţiile posibile ale montajului - funcţii pe care acum nu ne mai rămîne decît să încercăm să le organizăm mai raţional.

#### 2.2.1. Montajul "productiv"

Mai întîi de toate, este necesar să trasăm rapid cîteva idei cu referire la noţiunea la care am făcut aluzie mai sus, şi anume despre noţiunea de montaj "creator" sau "productiv" (şi care este legată de însăşi concepţia "efectelor" posibile ale montajului). Să remarcăm în primul rînd că această noţiune nu este una de dată recentă (apărută fiind o dată cu primele tentative de a crea o teorie sistematică a cinematografiei):

În 1930, Béla Balázs enunţă următoarea definiţie: este productiv "acel montaj prin intermediul căruia aflăm anumite lucruri pe care nici imaginile nu ni le dezvăluie".

O altă definiţie, mai vastă şi mai clară, apare la Jean Mitry (în 1963): efectul-montaj (adică montajul ca productivitate) "este rezultatul asocierii, arbitrare sau deliberate, a două imagini care, raportate una la alta, dau naştere în conştiinţa care le percepe unei idei, unei emoţii sau unui sentiment care nu au nimic de a face cu nici una din ele în parte".

Observăm, deci, că în realitate această noţiune se prezintă ca o adevărată *definiţie* a principiului montajului, însă din punctul de vedere al efectelor sale: montajul s-ar putea defini, în mare, ca fiind "corelarea a două elemente cinematografice, care dă naştere unui efect specific, pe care nu-l produce nici unul din aceste două elemente considerate individual": o definiţie importantă care, în fond, nu face altceva decît să manifeste şi să justifice locul primordial acordat dintotdeauna în cinematografie montajului, oricare ar fi tipul de demers teoretic.

La drept vorbind, orice tip de montaj şi orice utilizare a lui este "productivă": de la montajul narativ cel mai "transparent" şi pînă la montajul expresiv cel mai abstract, toate doresc să *producă* un anumit tip de efecte pornind de la confruntarea, şocul dintre două elemente diferite; oricît de mare ar fi importanţa, deloc de neglijat în unele filme, a ceea ce se întîmplă *în timpul* montajului (adică a ceea ce poate aduce nou manipularea materialului turnat faţă de concepţia anterioară despre film) – ca *principiu*, montajul este, prin însăşi natura lui, o tehnică de producţie (de semnificaţii, emoţii etc.). Altfel spus, montajul se defineşte întodeauna şi prin funcţiile sale.

Să ne ocupăm acum de aceste funcţii. Vom distinge trei mari tipuri:

### 2.2.2. Funcţii sintactice

Montajul asigură între elementele pe care le pune laolaltă relaţii "formale", reperabile ca atare, mai mult sau mai puţin independente de sens. Aceste relaţii se împart, în mare, în două categorii:

– Efecte de *legătură* sau, invers, de *disjuncţie*, printre care se numără şi toate efectele de punctuaţie şi de demarcare în general.

Pentru a da un exemplu clasic, ştim cu toţii că figura numită "înlănţuire"[15] marchează aproape întotdeauna legarea a două episoade diferite dintr-un film. Această valoare de demarcare este extrem de stabilă, fapt cu atît mai remarcabil cu cît, de-a lungul istoriei filmului, figurii "înlănţuire" i s-au atribuit semnificaţii dintre cele mai diverse (spre exemplu, a fost mult timp asociată aproape sistematic ideii de *flash-back* – valoare care astăzi nu mai este deloc singura).

Producerea unei legături formale între două planuri succesive (trăsătură specifică funcţiei sintactice) este cea care defineşte *racordul* în sensul strict al cuvîntului, în cadrul căruia rolul acestei legături formale este de a întări însăşi continuitatea reprezentării (lucru pe care îl vom relua ceva mai departe).

– Efecte de *alternanţă* (sau, dimpotrivă, de linearitate).

Ca şi diversele forme de legătură sau de demarcare atestate istoric, alternanţa a două sau mai multe motive este o trăsătură intrinsecă a paradigmei cinematografice, trăsătură care nu generează singură o semnificaţie univocă. S-a observat de mult (idee care se regăseşte şi la primii teoreticieni ai montajului, de la Pudovkin la Balázs) că, în funcţie de natura conţinutului planurilor (sau segmentelor) în cauză, alternanţa poate exprima simultaneitatea (este cazul "montajului alternat" propriu-zis) ori o comparaţie între doi termeni inegali din punct de vedere diegetic (spre exemplu, "montajul paralel") etc.

15. Procedeu cinematografic întrebuinţat frecvent şi constînd în trecerea continuă de la o imagine la alta prin suprapunerea lor temporară: luminozitatea primei imagini scade treptat, deschizîndu-se luminos a doua imagine. *(N. red.)*

### 2.2.3. Funcţii semantice

Această funcţie este cu siguranţă cea mai importantă şi mai universală (fiind cea asigurată *întotdeauna* de montaj); de fapt, ea cuprinde cazuri foarte numeroase şi variate. Întrucîtva artificial, vom face distincţia între:

– producerea sensului denotat – esenţialmente spaţio-temporal – care, în fond acoperă ceea ce descria şi categoria montajului "narativ": montajul este unul din marile mijloace de producţie din spaţiul cinematografic şi din toată diegeza, în general;

– producerea de sensuri conotate, care la rîndul lor sînt şi ele de natură diferită: este vorba de toate cazurile în care montajul îmbină două elemente diferite pentru a produce un efect de cauzalitate, paralelism, comparaţie etc.

Ne este imposibil să oferim aici o tipologie reală a acestei funcţii a montajului, şi aceasta tocmai datorită extinderii aproape infinite a noţiunii de conotaţie: sensul poate fi produs prin îmbinarea oricărui element cu oricare altul, chiar şi de natură cu totul diferită.

Bineînţeles, există numeroase exemple clasice care să ilustreze, printre altele, şi ideea de comparaţie sau de metaforă: ne amintim cu toţii de planurile lui Kerenski, asociate cu un păun mecanic (simbolul vanităţii) din filmul *October* [Octombrie], realizat de Eisenstein (1927); de turma de oi care urmează la modul ironic după un plan cu o mulţime de oameni, din filmul *Modern Times* [Timpuri noi], de Chaplin (1936); sau de un plan cu găini cotcodăcind, care constituie un adevărat comentariu la bîrfele din *Fury* [Bestia umană], de Fritz Lang (1936) etc. Însă acesta nu este decît un caz particular, care priveşte montajul a două planuri succesive.

După cum vom vedea, tocmai aceste funcţii sintactice au suscitat polemicile asupra locului şi valorii montajului în cinematografie, marcînd toată teoria filmică.

### 2.2.4. Funcţii ritmice

Această funcţie a fost şi ea recunoscută şi revendicată de timpuriu – uneori chiar în *detrimentul* celei de mai sus (un exemplu în acest sens îl reprezintă iniţiatorii "cinematografului pur" din anii '20). Printre altele, s-a propus caracterizarea cinematografului drept "muzică a imaginii", fiind o veritabilă combinaţie de ritmuri. De fapt, aşa cum a arătat Jean Mitry, într-o analiză extrem de amănunţită care se constituie ca un punct de referinţă, la drept vorbind, ritmul cinematografic şi cel muzical nu au nimic în comun (în primul rînd, din pricină că, deşi văzul este foarte bine înarmat pentru perceperea proporţiilor – adică a ritmurilor spaţiale –, totuşi el percepe cu mare dificultate ritmurile duratei, la care urechea este, în schimb mult mai sensibilă). Ritmul filmului se prezintă deci ca o suprapunere şi combinare a două tipuri de ritmuri, cu totul eterogene:

- *ritmuri temporale*, care s-au instaurat cu preponderență în domeniul bandei de sunet – cu toate că nu trebuie să excludem de tot posibilitatea ca ele să implice durate de forme vizuale (cinematograful "experimental" în ansamblul său este adesea tentat să producă astfel de ritmuri vizuale);
- *ritmuri plastice*, care pot rezulta din organizarea suprafețelor în cadru ori din repartizarea intensității luminii sau a culorilor etc. (problemă clasică pentru teoreticienii picturii de secol XX cum ar fi Klee sau Kandinsky).

Este de la sine înțeles că atunci cînd am diferențiat astfel trei mari tipuri de funcții ne-am îndepărtat de la descrierea imediată a *figurilor* de montaj concrete, care de fapt par să dea naștere mai multor efecte în același timp, după cum va arăta pe deplin exemplul următor:

Fie o figură extrem de banală, și anume "racordul pe un gest", care constă în legarea a două planuri astfel încît sfîrșitul primului și începutul celui de-al doilea să arate (din unghiuri diferite) începutul și, respectiv, sfîrșitul unuia și aceluiași gest. Acest racordaj va produce (cel puțin):
- un efect sintactic de *legătură* între cele două planuri (prin continuitatea mișcării care apare și de o parte a lipiturii și de cealaltă),
- un efect semantic (narativ), întrucît această figură face parte din arsenalul convențiilor clasice menite să transpună continuitatea temporală,
- eventuale efecte de sensuri conotate (în funcție de discrepanța dintre cele două cadraje și natura gestului),
- un posibil efect ritmic, legat de cezura introdusă în mijlocul mișcării.

Ideea de a descrie "tipurile de montaj" și de a alcătui tipologii datează și ea de destulă vreme; mult timp, ea s-a tradus prin fabricarea de "tabele" (grile) de montaj. Aceste tabele, adeseori fondate mai mult sau mai puțin direct pe experiența practică a autorilor, sînt în continuare interesante; însă, în majoritatea cazurilor, finalitatea lor este oarecum confuză, fiind vorba atît de un catalog de "rețete" menite să îi inspire pe producătorii de film, cît și de o clasificare teoretică a efectelor montajului. În raport cu clasificarea noastră ele definesc anumite *tipuri complexe* de montaj, combinînd diverse trăsături primare atît în ce privește obiectele, cît și modurile de operare și efectele dorite. În consecință, noțiunea de "tabel" de montaj, care a marcat cu siguranță o etapă importantă din formalizarea teoriei cinematografice este astăzi de mult perimată.

În cele din urmă, să dăm rapid cîteva exmple de astfel de "tabele":

Fără să aibă pretenția că lucrează sistematic, Balázs enumeră o serie de tipuri de montaj: "ideologic", metaforic, poetic, alegoric, intelectual, ritmic, formal și subiectiv.

Pudovkin elaborează o nomenclatură diferită și în mod cert mai rațională: antiteză, paralelism, analogie, sincronism, *leitmotiv*.

Eisenstein propune și el (e drept că într-o perspectivă destul de particularizată) clasificarea următoare: montaj metric, ritmic, tonal, armonic, intelectual.



Oricît am încercat noi să nu pierdem din vedere realitatea concretă a fenomenelor cinematografice, procesul de elaborare a conceptului lărgit de montaj pe care tocmai l-am început – și care implica asumarea unui punct de vedere pe cît de general și de "obiectiv" posibil – ne-a făcut să neglijăm un fapt istoric esențial: importanța noțiunii de montaj pentru teoria filmului este dată și (poate chiar în primul rînd) de faptul că asupra ei și pentru ea s-au iscat înfruntări nespus de profunde și de durabile între cele două concepții diametral opuse despre cinematografie.

Istoria filmelor dovedește încă de la finele primului deceniu al secolului XX, iar istoria teoriilor filmului resimte încă de la inceputurile sale existența a două mari tendințe care, sub diferite nume de autori și de școli și mereu în alte forme, nu au încetat niciodată să se opună una alteia, adeseori într-o manieră extrem de polemică:
- o primă tendință este cea ilustrată de toți cineaștii și teoreticienii pentru care montajul, ca tehnică de producție (de sensuri, de afecte etc.) este considerat mai mult sau mai puțin esențial pentru cinematografie. După cum arată și sintagma "montaj-rege", care este uneori folosită pentru a desemna filmele din anii douăzeci (și mai ales cele sovietice) care au reprezentat această tendință, ea se bazează pe o puternică valorizare a principiului montajului (și chiar, în anumite cazuri extreme, pe supra-estimarea potențialului acestuia);
- la polul opus, cealaltă tendință se bazează pe devalorizarea montajului ca atare și pe supunerea strictă a efectelor sale față de narativitate sau de reprezentarea realistă a lumii, considerate a fi scopul ultim al cinematografiei. Această tendință, care de altfel predomină un mare segment din istoria filmului, este foarte bine descrisă de noțiunea de "transparență" a demersului cinematografic, noțiune pe care o vom relua în cele ce urmează.

Să repetăm: deși aceste tendințe au fost întruchipate și determinate în moduri dintre cele mai diverse, în funcție de epoca pe care o traversau, un fapt rămîne cert: antagonismul dintre ele a definit și încă mai definește două mari *ideologii* ale montajului – și, prin corelare, două mari paradigme ideologico-filosofice ale cinematografului, și anume, arta reprezentării și semnificația vocației de masă.

Nici nu se pune problema să prezentăm în doar cîteva pagini un tablou detaliat al tuturor atitudinilor adoptate în materie în ultimii șaizeci de ani. Prin urmare, întrucît și unul și altul ilustrează radical și aproape extremist cîte una din aceste două direcții, am ales să expunem și să comparăm sistemele teoretice concepute de André Bazin și, respectiv, de S. M. Eisenstein. Scopul nu este de a zice că unul sau altul ar fi neapărat "capul de lance" al vreunei școli (de altminteri, tipurile de influență exercitate de ei sînt foarte diferite): i-am ales tocmai pe ei din pricină că amîndoi au elaborat un sistem estetic și o teorie a filmului cît de cît coerentă; fiindcă atît unul, cît și

celălalt exprimă clar premisele ideologice de la care pornesc și, nu în ultimul rînd, datorită faptului că – avînd finalități opuse – ambii îi alocă montajului un rol primordial în sistemele respective.

### 3.1 André Bazin și cinematografia "transparenței"

Sistemul lui Bazin se sprijină pe un postulat ideologic fundamental, articulat la rîndul lui în două teze complementare, care ar putea fi formulate după cum urmează:

- în realitate, în lumea reală, nici un eveniment nu a avut vreodată un sens determinat în totalitate *a priori* (chestiune desemnată de Bazin prin sintagma "ambiguitatea imanentă a realului");
- cinematograful are vocația "ontologică" de a reproduce realitatea respectînd pe cît posibil această trăsătură esențială; el trebuie deci să producă reprezentări înzestrate cu aceeași "ambiguitate" – sau măcar să facă eforturi în acest sens.

În speță, această constrîngere se traduce la Bazin prin necesitatea ca cinematograful să reproducă lumea reală în secvențialitatea ei fizică și evenimențială. Astfel, în "Montage interdit"[16], acesta afirmă că:

"specificul cinematografiei constă pur și simplu în respectul fotografic pentru unitatea imaginii" – teză a cărei dimensiune paradoxală și provocatoare o vom măsura pe deplin prin raportare la alte concepții despre "specificul" cinematografiei (și mai ales cu teoria după care acest specific ar consta chiar în aplicarea montajului). De altfel, în același text, Bazin își dezvoltă asertiunea în modul următor:

"Se impune ca imaginarul să aibă pe ecran aceeași densitate spațială ca și realul. Montajul nu poate fi utilizat decît respectînd niște limite clare, căci altfel s-ar atenta la ontologia demersului cinematografic".

Ideologic vorbind, esența concepțiilor baziniene se reduce la aceste cîteva principii, care duc la diminuarea considerabilă a locului atribuit montajului.

Fără a avea pretenția de exhaustivitate, vom descrie aceste concepții referitoare la montaj în funcție de următoarele trei axe:

#### 3.1.1. "Montajul interzis"

La drept vorbind, este vorba aici de un caz pe care pînă și André Bazin îl considera ieșit din comun, dar care va fi foarte prețios pentru noi tocmai din pricina caracterului său excepțional (și, deci, a faptului că reprezintă o manifestare nespus de elocventă a principiilor aflate în joc). Bazin enunță astfel definiția acestui caz deosebit:

"Cînd cea mai importantă parte a unui eveniment depinde de prezența simultană a doi sau mai mulți factori ai acțiunii, montajul este interzis. El își va reintra în drepturi ori de cîte ori sensul acțiunii nu va mai depinde de vecinătatea fizică, fie ea și numai implicită". André Bazin "Montage interdit", în *Qu'est-ce que le cinéma?*

Bineînțeles, această definiție nu are sens decît dacă se explică ce se consideră "important" la un "eveniment" (adică "sensul" acțiunii). Am văzut că, în opinia lui Bazin, primează evenimentul care aparține lumii reale sau unei lumi imaginare asemănătoare cu cea reală, cu alte cuvinte, cu condiția ca semnificația lui să nu fie "determinată *a priori*". În consecință, pentru specialist, "cea mai importantă parte a evenimentului" nu are cum să desemneze altceva decît această faimoasă ambiguitate, această absență deliberată de semnificație căreia îi atribuie atîta importanță. Așadar, din punctul său de vedere, montajul va fi "interzis" (să remarcăm, în treacăt, *normativitatea* care caracterizează sistemul lui Bazin) ori de cîte ori evenimentul real – sau mai degrabă evenimentul *referențial* din evenimentul diegetic în cauză – se va dovedi foarte "ambiguu": spre exemplu, de fiecare dată cînd sfîrșitul evenimentului este (sau cel puțin pare) imprevizibil.

Exemplul asupra căruia insistă el cel mai mult este cazul în care în diegeză sînt puși față în față doi antagoniști oarecare: de pildă, vînătorul și vînatul, adică prin excelență evenimente cu final neașteptat (vînătorul poate sau nu să prindă vînatul; în anumite cazuri – și tocmai aceasta îl fascinează pe Bazin – el poate chiar să fie devorat de acest vînat), drept care, pentru Bazin, orice soluționare a acestui eveniment cu ajutorul montajului – de exemplu, un montaj alternat, o serie de planuri cu vînătorul și una cu vînatul – nu este altceva decît un artificiu.

#### 3.1.2. Transparența

Este de la sine înțeles că într-un mare număr de cazuri practice (dacă nu chiar în cea mai mare parte a acestora) montajul nu va mai trebui să fie strict "interzis": evenimentul va putea fi reprezentat prin intermediul unei înșiruiri de unități de film (adică, în opinia lui Bazin, de planuri) discontinue – însă cu condiția ca această discontinuitate să fie pe cît de *disimulată* posibil: este vorba de faimoasa noțiune de "transparență" a discursului cinematografic, care întruchipează o estetică a cinematografului specială (însă foarte răspîndită, dacă nu chiar predominantă), conform căreia filmul are funcția esențială de a *arăta* evenimentele reprezentate și nu pe aceea de a se arăta pe sine ca film. Bazin definește substanța acestei concepții după cum urmează:

"Despre orice film ar fi vorba, scopul său este să ne creeze impresia că asistăm la niște evenimente reale care ni se desfășoară în fața ochilor ca în viața de zi cu zi. Însă la baza acestei iluzii stă o înșelătorie, căci realitatea există într-un spațiu continuu, iar ecranul ne prezintă de fapt o înșiruire de mici fragmente denumite "planuri" a căror selectare, ordine și durată constituie însuși "decupajul" filmului. Dacă, printr-o concentrare deliberată a atenției, încercăm să deslușim rupturile practicate de

16. Capitol al amplei sale teze, *Qu'est-ce que le cinéma?* (N. red.)

aparatul de filmat în derularea continuă a evenimentului prezentat şi să înţelegem bine de ce nu le percepem de la sine, ne vom da seama că le tolerăm tocmai din cauză că, la urma urmei, ele lasă să dăinuie în mintea noastră impresia unei realităţi continue şi omogene" (André Bazin, *Orson Welles*, © éd. du Cerf, 1972, pp. 66-67).

Ne dăm seama astfel că în acest sistem transpare coerent ideea că ceea ce este considerat primordial este întotdeauna "un eveniment real" şi "continuu" (şi evident că de la această premisă se va porni atunci cînd se va dori elaborarea unei critici profitabile a ideilor baziniene).

Mai concret, această "impresie de continuitate şi de omogenitate" este obţinută ca urmare a unei îndelungi opere de formalizare, care caracterizează perioada din istoria cinematografului denumită adesea "cinematografie clasică" – şi a cărei figură semnificativă este noţiunea de *racord*. Racordul, a cărui existenţă concretă decurge din experienţa de decenii a montorilor care s-au ocupat de "cinematograful clasic", ar putea fi definit ca fiind o schimbare de plan *neprezentată ca atare*, adică, altfel spus, un procedeu de schimbare de plan în cadrul căruia se fac eforturi pentru păstrarea, de o parte şi de cealaltă a lipiturii, a unor elemente de *continuitate*.

Limbajul clasic a pus la punct un mare număr de figuri de racord, care sînt prea numeroase pentru a putea fi citate toate aici. Cele mai importante dintre ele sînt:

- racordul pe o privire: un primplan ne arată un personaj care priveşte un obiect (aflat în general în afara cîmpului); planul următor ne arată obiectul privirii (care la rîndul lui poate fi şi el un personaj care se uită la primul, caz în care avem de a face cu un "cîmp/contra-cîmp";
- racordul de mişcare: o mişcare dotată în primul plan cu o anumită viteză şi direcţie va fi repetată în cel de al doilea plan (fără ca suportul celor două imagini să fie neapărat acelaşi obiect diegetic), cu o direcţie identică şi cu o viteză aparent comparabilă cu cea dintîi;
- racordul pe un gest: un gest făcut de un personaj este început în primul plan şi terminat în cel de-al doilea (cu schimbarea punctului de vedere);
- racordul pe axă: două momente succesive (eventual despărţite de o uşoară elipsă temporală) ale aceluiaşi eveniment sînt tratate în două planuri, cel de-al doilea fiind filmat pe aceeaşi direcţie, însă aparatul de filmat este mai aproape sau mai departe decît în primul caz.

Această listă este departe de a fi exhaustivă; ea ne permite totuşi să constatăm că "racordul" poate funcţiona fie că operează cu elemente *pur formale* (mişcarea tratată independent de suport), fie cu elemente *pe deplin diegetice* (reprezentarea unei "priviri").

Să remarcăm, că din acest punct de vedere, sistemul lui Bazin a fost reluat şi completat de o întreagă tradiţie "clasică" din estetica filmului. Spre exemplu, vom găsi la Noël Burch o descriere extrem de amănunţită a diverselor funcţii ale racordului, cu toate salturile spaţiale şi temporale pe care le marchează acesta.





Planul 32 Planul 33

Montajul şi racordurile: cîteva exemple din *Muriel*, de Alain Resnais (1963).





Planul 56 Planul 57

Racord în continuitate a mişcării pe gestul unui personaj. Racord în cîmp/contra-cîmp.





Planul 489 Planul 490

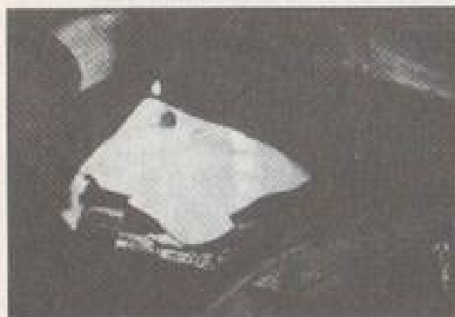
Racord în plan subiectiv: Alphonse ridică receptorul.





Planul 497 Planul 498

Racord pe axa care scoate în evidență mișcarea unui personaj: Hélène se aruncă în brațele lui Alphonse.





Planul 623 Planul 624

Racord pe gestul unui personaj: Bernard deschide brusc un sertar și ridică capul spre Hélène *hors-champ*.





Planul 633 Planul 634

Racord cu elipsă care accentuează gestul unui personaj: Planul 633 arată personajele în timp ce pregătesc masa; Planul 634 trece brusc la imaginea lui Bernard care stă jos și bea.

### 3.1.3. Refuzul montajului fără racord

Ca o consecință logică a considerațiilor precedente, Bazin refuză să recunoască existența fenomenelor de montaj dacă nu e vorba despre o trecere de la un plan la altul. Cea mai spectaculoasă manifestare a acestui refuz reiese fără îndoială din felul în care valorizează el (mai ales la Orson Welles) utilizarea filmării în profunzimea cîmpului și în planul-secvență, care, în opinia sa, produce negreșit o "accentuare a realismului". Într-adevăr, dacă pentru Bazin montajul nu poate decît să *reducă* din ambiguitatea realului obligînd-o să asume un sens (forțînd filmul să devină act de vorbire), în schimb, filmarea în planuri lungi și profunde, care prezintă "o doză mai mare" de realitate în una și aceeași bucată de film și care pune tot ce îi arată spectatorului pe picior de egalitate, se cuvine logic să respecte mai mult "realul".

> "Contrar a ceea ce s-ar putea crede la prima vedere, "decupajul" în profunzime este mai încărcat de sens decît cel analitic. Nu este cu nimic mai puțin abstract decît acesta, însă plusul de abstractizare pe care îl aduce în povestire își are originea tocmai într-o mai mare cantitate de realism. Un realism oarecum ontologic, care dă obiectului și decorului densitatea de a fi, dovada prezenței, un realism dramatic care nu dorește separarea actorului de decor sau a prim-planului de fundal, un realism psihologic care îl resituează pe spectator în adevăratele condiții ale percepției, care la rîndul ei nu este niciodată determinată *a priori* pe deplin" (André Bazin, *Orson Welles*, p. 70).

Putem observa și aici că, deși aceste remarci se potrivesc de minune cu veritabila obsesie pentru continuitate ce caracterizează sistemul Bazin, ele purced însă dintr-o anume orbire față de toate elementele din filmele de care se prevalează (și mai ales din *Citizen Kane*) care le-ar putea contrazice direct; astfel se face că în filmul regizat de Welles pe care îl analizează îndelung Bazin profunzimea cîmpului este utilizată cel puțin în egală măsură atît pentru a produce efecte de montaj – de exemplu, juxtapunînd în aceeași imagine două scene reprezentate în moduri relativ eterogene – cît și pentru a înfățișa "imparțial" toate elementele reprezentării; de asemenea, datorită numeroaselor mișcări ale aparatului, lungimea planului oferă și ea adeseori ocazia de a produce transformări sau chiar rupturi în interiorul planurilor, modificări care se înrudesc îndeaproape cu efectele de montaj.

## 3.2. S. M. Eisenstein și "cine-dialectica"

Deși este poate mai puțin monotematic decît sistemul lui Bazin, cel al lui Eisenstein este tot atît de coerent ca acesta, însă într-un sens diametral opus. Postulatul ideologic care stă la baza acestuia exclude luarea în considerare a unei presupuse "realități" intangibile care să-și conțină propriul sens. În opinia lui Eisenstein, se poate spune că la urma urmei realul nu prezintă nici un interes decît în măsura în care îi acordăm noi sens și îl decriptăm; cinematograful este, deci, conceput ca un instrument (ca toate celelalte) al

acestei lecturi: filmul nu vizează reproducerea "realului" fără să intervină deloc asupra lui, ci, dimpotrivă, reflectarea acestei realități exprimind totodată o judecată ideologică asupra ei (elaborînd, deci, o paradigmă ideologică).

Aici apare, desigur, o problemă pe care teoria baziniană nu o punea în discuție (sau mai degrabă o evita): chestiunea *criteriului de veridicitate* de care trebuie să țină cont această paradigmă. Pentru Eisenstein, alegerea este ușor de făcut: ceea ce garantează veridicitatea discursului pronunțat de film este tocmai conformarea sa la legile materialismului dialectic și istoric (și uneori, ceva mai brutal, conformarea sa la tezele politice ale momentului respectiv). Dacă există într-adevăr un criteriu de veridicitate și la Bazin, atunci acesta este intrinsec realului: adică, în ultimă instanță, el se bazează pe existența lui Dumnezeu.

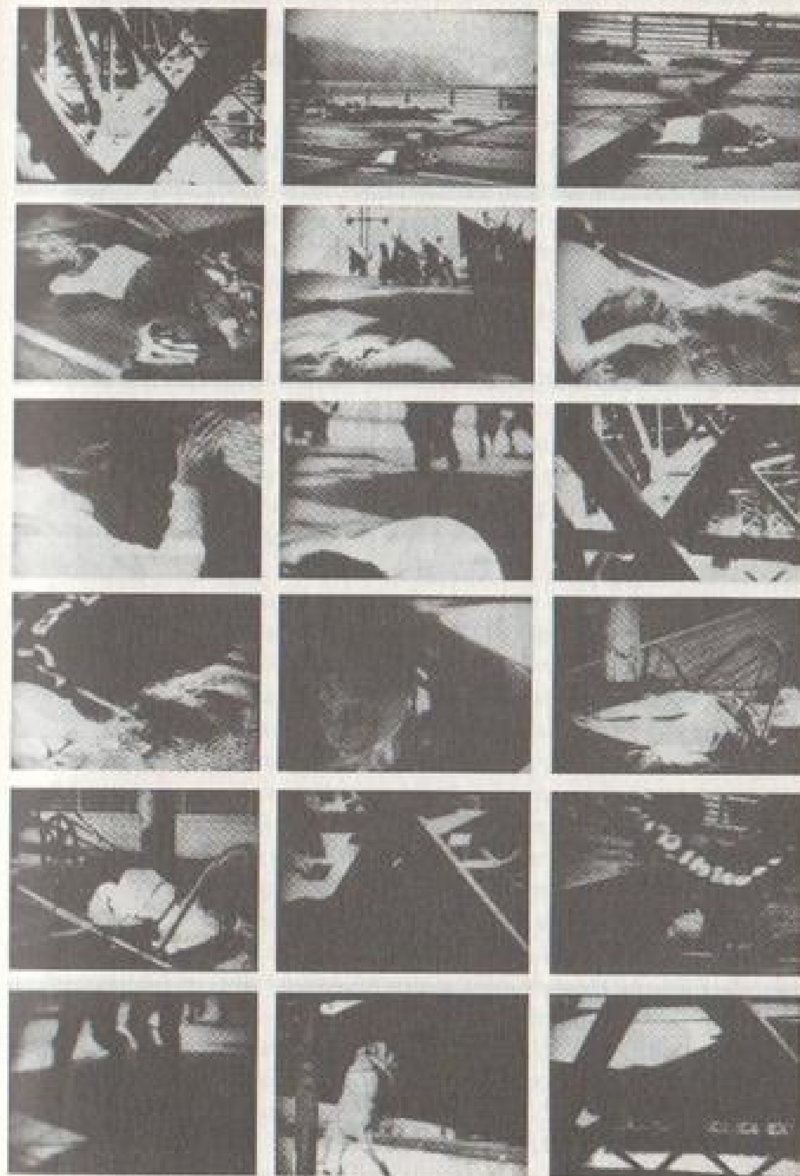
Așadar filmul va fi considerat de Eisenstein mai degrabă un discurs articulat decît o reprezentare - iar concepția acestuia cu privire la montaj constă în chiar definirea acestei "articulații". Distingem și aici trei axe principale.

### 3.2.1. Fragmentul și conflictul

Noțiunea de "fragment", care este specifică sistemului lui Eisenstein, desemnează din punctul său de vedere unitatea de film, iar primul lucru care trebuie notat este că, spre deosebire de Bazin, în mod logic Eisenstein nu consideră niciodată că această unitate ar trebui neapărat asimilată *planului;* "fragmentul" este o bucată unitară de film, care în practica curentă va fi adeseori confundat cu planurile (cu atît mai mult cu cît la Eisenstein cinematograful se caracterizează în general prin planuri foarte scurte), însă care poate fi definit, cel puțin teoretic, de cu totul altă manieră (întrucît el este o unitate de discurs, și nu una de reprezentare).

Mai mult chiar, această noțiune are și o multitudine de sensuri, iar la Eisenstein ea primește cel puțin trei accepțiuni destul de diferite (însă complementare):

- fragmentul este, mai întîi, considerat drept element din înlănțuirea sintagmatică a filmului: în această calitate el se definește prin raporturile și prin articulațiile pe care le are cu fragmentele înconjurătoare;
- în al doilea rînd, fragmentul ca imagine filmică este conceput ca fiind divizibil într-un mare număr de elemente concrete, care corespund diverșilor parametri ai reprezentării cinematografice (luminozitate, contrast, acuratețe, "sonoritate grafică", culoare, durată, mărimea cadrului etc.) - această divizare fiind considerată drept un mijloc de "calcul", de apropriere a elementelor expresive și semnificative ale fragmentului. Se va spune deci despre relațiile dintre fragmente că ele articulează anumiți parametri constitutivi dintr-un fragment anume cu alți parametri constitutivi dintr-un alt fragment sau din mai multe alte fragmente, alcătuind un calcul complex (și, la drept vorbind, niciodată exact).



Un exemplu deosebit de elocvent cu referire la concepțiile lui Eisenstein despre montaj așa cum transpar ele din filmul *October* [Octombrie] (1927).



*October*, de S. M. Eisenstein (1927).

Un exemplu de astfel de "calcul", citat adesea chiar de Eisenstein, este secvența "cețurilor din portul Odesa", din filmul *Battleship Potemkin* [Crucișătorul Potemkin] (1926) (care precedă scena înmormîntării matelotului Vakulinciuc). În această secvență, fragmentele sînt îmbinate după doi parametri: "încețoșarea" (care la rîndul său ar putea fi analizată într-o anumită gamă de gri, de vag etc.) și "luminozitatea".

– nu în ultimul rînd, noțiunea de fragment semnifică un anume tip de raport cu referentul: fragmentul prelevat din realitate (o realitate deja organizată în fața camerei și pentru ea) operează în cadrul acesteia ca o *tăietură*: dacă putem spune așa, este exact opusul "ferestrei deschise spre lume" a lui Bazin. Prin urmare, la Eisenstein cadrul are aproape întotdeauna valoare de cezură între două universuri eterogene, cel al cîmpului și cel al *hors-cadre*-ului – noțiunea de *hors-champ* nefiind aproape niciodată utilizată de acesta. Bazin, care, în ciuda forței normative a propriilor opinii, percepuse exact fondul problemei, menționa în acest sens două concepții diametral opuse despre cadru: un cadru "centrifug" – adică unul care se deschide către un presupus exterior, un *hors-champ;* și un cadru "centripet" – adică unul care nu trimite la nimic din afară și se definește doar ca imagine; evident că fragmentul eisensteinian ține de cea de-a doua tendință.

În consecință, se observă că această noțiune de fragment exprimă, la toate nivelurile care o definesc, aceeași concepție despre film ca *discurs articulat:* închiderea cadrului focalizează atenția pe sensul prezent în interior; la rîndul lui, acest sens, construit analitic în funcție de caracteristicile concrete ale imaginii, se combină și se articulează explicit și neapărat *univoc* (după cum spune Roland Barthes, cinematografia eisensteiniană "străfulgeră ambiguitatea").

Prin corelare, producerea de sens odată cu înșiruirea de fragmente succesive este concepută de Eisenstein după modelul *conflictual*. Chiar dacă noțiunea de "conflict" nu este cu totul nouă (fiind un derivat direct al conceptului de "contradicție", enunțat de "materialismul dialectic" din filosofia marxistă), felul în care Eisenstein folosește acest termen este uneori de o întindere și de o sistematizare de-a dreptul surprinzătoare. Pentru el, conflictul este, de fapt, modul canonic în care interacționează *oricare* două unități din discursul cinematografic: există, e drept, un conflict între fragmente, dar există și unul "înăuntrul fragmentului", acesta din urmă depinzînd de diverși parametri specifici. Dintre atîtea texte, cităm în cele ce urmează doar cîteva extrase dintr-un articol publicat în anul 1929:

"Din punctul meu de vedere, montajul nu este o idee alcătuită din fragmente puse laolaltă, ci o idee care *ia naștere* din ciocnirea a două fragmente independente. (...)

Am putea da ca exemple de conflicte:

1. Conflictul grafic.

2. Conflictul dintre suprafețe.
3. Conflictul dintre volume.
4. Conflictul spațial.
5. Conflictul dintre tipurile de lumini.
6. Conflictul dintre ritmuri (...)
7. Conflictul dintre material și cadraj (*deformare spațială* de către punctul de vedere al camerei).
8. Conflictul dintre material și spațialitatea lui (*deformare optică* operată de obiectiv).
9. Conflictul dintre proces și temporalitatea sa *(încetinit, accelerat)*.
10. Conflictul dintre complexul *optic* și orice alt domeniu".
("Dramaturgia formei cinematografice")

Bineînțeles că, după modelul descompunerii analitice a fragmentului în parametri constitutivi, o astfel de listă nu ar putea fi nicicînd exhaustivă (chiar dacă i se mai întîmplă uneori lui Eisenstein să facă aluzii utopice la aceasta); valoarea ei ține în primul rînd de tendința pe care o subliniază, și anume productivitatea multiplă a principiului montajului: noțiunea de montaj "productiv", pe care am evocat-o mai sus, apare aici frecvent.

### 3.2.2. Extinderea noțiunii de montaj

Ca o consecință imediată a ceea ce am afirmat mai înainte, în acest sistem montajul va fi principiul unic și central care determină toate producerile de sens și organizează toate semnificațiile parțiale produse într-un film anume. Eisenstein revine fără încetare asupra acestei idei, consacrînd, de pildă, o mare parte din impozantul său tratat despre montaj din 1937–1940 ideii că orice *cadraj* nu este decît un caz izolat care ține de problematica generală a montajului (atît încadratura, cît și *compoziția* cadrului tinzînd spre *producerea de sens*).

Ultima etapă a concepției sale este, prin urmare, etapa "contrapunctului audio-vizual", sintagmă care încearcă să descrie cinematograful sonor ca pe un joc în contrapunct generalizat la care iau parte *toate* elementele și parametrii cinematografici: atît cei ai imaginii, menționați deja atunci cînd s-a definit fragmentul vizual, cît și cei ai sunetului. Ideea în sine nu este una nouă dacă ne raportăm la experiențele analitice ale lui Eisenstein asupra imaginii – însă din punct de vedere istoric ea este nespus de importantă, căci este aproape singura tentativă sistematică de a percepe elementele sonore ale filmului altfel decît după modelul rendundanței și al subordonării sunetului față de instanța scenico-vizuală. În teoria eisensteiniană (dacă nu în filmele acestuia – întrucît singurul film în care a ilustrat această idee pînă la capăt, intitulat *Bezhin Meadow* [Pajiștea din Beijing] și turnat în 1935–1936, a fost interzis și mai apoi pierdut[17], diversele elemente sonore, cuvintele, zgomotele, muzica participă ca și imaginea, într-un mod relativ independent de aceasta, la elaborarea sensului: după caz, ele vor putea să o întărească, să o contrazică ori pur și simplu să formeze un demers "paralel".

### 3.2.3. Influența asupra spectatorului

În ultimul rînd, o ultimă determinare a tuturor acestor considerații referitoare la forma filmului o reprezintă faptul că această formă (care la Eisenstein este imediat analizată ca instrument al unui sens predeterminat, dorit, asumat) vizează influențarea și "fasonarea" spectatorului. Asupra acestui punct, vocabularul lui Eisenstein comportă multe variații de-a lungul anilor – variații care au urmat evoluția diverselor modele de psihanalizare a spectatorului adaptate succesiv de specialist – însă preocuparea centrală a rămas aceeași. În vederea coerenței sistemului, se impune să subliniem că, în ciuda marii lor diversități, toate modelele folosite de autor pentru a descrie activitatea psihică a spectatorului au în comun faptul că presupun o anumită analogie între procesele formale din cadrul filmului și modul în care funcționează creierul uman.

> Prin anii douăzeci, Eisenstein menționa adesea "reflexologia", din punctul de vedere al căreia orice comportament uman se reduce la compunerea unui mare număr de fenomene elementare de tipul stimul → reacție. Așa cum nu se teme nici să imagineze calcularea *tuturor* parametrilor care determină un fragment, Eisenstein este tentat și de ideea că am putea calcula efectul elementar al tuturor acestor *stimuli*, stăpînind astfel efectul psihologic produs de film.

Mai tîrziu el va căuta o analogie funcțională între film și gîndire, cu aplicare la anumite reprezentări mai globale și mai puțin mecanice ale celei din urmă – ceea ce îl va face să argumenteze ideea de "extaz cinematografic", care ar corespunde "organic" cu o "ieșire din sine" a spectatorului, manifestîndu-și astfel aderarea afectivă și intelectuală la film.

În consecință, totul îi desparte pe teoreticienii Bazin și Eisenstein – și aceasta nu numai în privința montajului – de altfel, după cum am înțeles, între ei nu există antagonisme propriu-zise, care să decurgă din păreri opuse asupra unor concepte comune: contradicția este de o natură mult mai radicală, întrucît, de fapt, cele două sisteme nu au absolut nimic în comun: nu numai că aprecierile lor (printre care și asupra rolului montajului) sînt divergente, ci pur și simplu ei nu vorbesc despre același lucru. Pe Bazin îl interesează aproape numai reproducerea fidelă, "obiectivă", a unei realități al cărei sens este unul intrinsec, în vreme ce Eisenstein nu concepe filmul decît ca un discurs articulat, enunțiativ, care nu face decît să se sprijine pe o referință figurativă la realitate.

---

17. Filmările acestei producții au fost oprite de către guvernul sovietic. Pelicula a fost depozitată într-o clădire bombardată în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, dar se presupune că benzile erau deja distruse la acea vreme. Din tot ceea ce a filmat, Eisenstein a salvat, totuși, părți din peliculă, prezentînd ceea ce trebuia să fie începutul și finalul proiectului. Acestea au fost montate la începutul anilor '60 conform cu scenariul, decupajul și notele privitoare la proiect. Astfel au fost reconstruite 31 de minute din film. *(N. red.)*

Cu siguranță că aceste două atitudini ideologice nu sînt singurele posibile: cu toate acestea, ele au fost secole de-a rîndul punctul focal al unei polemici uneori mai puțin sesizabile, dar întotdeauna grave, între "cei care cred în imagine" și "cei care cred în realitate" (Bazin). Deși sistemul lui Bazin este mai puțin rafinat conceptual decît cel al lui Eisenstein, el are în schimb (în societatea în care trăim) un soi de valoare de "reper", fapt care explică influența sa remarcabilă asupra unei întregi generații de teoreticieni (teme și raționamente foarte "baziniene" se mai pot încă regăsi, de pildă, în textele, de altminteri pasionante, scrise Pier-Paolo Pasolini pe la finele anilor șaizeci). La polul opus, sistemul lui Eisenstein, rămas mult timp necunoscut (textele sale cuprinzînd mii de pagini, în mare parte nepublicate), constituie și acum o curiozitate de muzeu, sau, în orice caz, ceva asemănător, iar redescoperirea sa a avut loc, cum nu se poate mai semnificativ, o dată cu marea mișcare ideologică de la începutul anilor șaptezeci, care s-a transpus în cinematografie prin criticarea vehementă a tezelor baziniene (în numele unei cinematografii "materialiste" care se opunea cinematografiei "transparenței").

### LECTURI SUGERATE


**1. Funcția narativă a montajului:**

A. SOURIAU, "Succession et simultanéité dans le film", in *L'Univers filmique* (coordonator E. Souriau), Paris, 1953.

D. CHATEAU, "Montage et récit", in *Cahiers du XXe siècle*, nr. 9, 1978.

M.-C. ROPARS-WUILLEUMIER, "Fonction du montage dans la constitution du récit au cinéma", in *Revue des Sciences humaines*, ianuarie 1971.

**2. Definiții extinse ale noțiunii de montaj:**

B. AMENGUAL, *Clefs pour le cinéma*, Paris, Ed. Seghers, 1971, pp. 149-164.

B. BALÁZS, *L'Esprit du cinéma*, Paris, 1977, cap. 5 și 6.

Ch. METZ, "Montage et discours dans le film", in *Essais sur la signification au cinéma*, vol. 2, Paris, Ed. Klincksieck, 1972.

**3. Ritmul:**

N. BURCH, "Plastique du montage", in *Praxis du cinéma*, Paris, 1969.

J. MITRY, *Esthétique et psychologie du cinéma*, vol. 1, Paris, 1966, cap. 9 și 10.

**4. Ideologiile montajului:**

J. NARBONI, S. PIERRE, J. RIVETTE, "Montage", in *Cahiers du cinéma*, nr. 210.

A. BAZIN, "Montage interdit", in *Qu'est-ce que le cinéma?*

S. M. EISENSTEIN, *Au-delà des étoiles*, Paris, 1974, *passim*.

J. AUMONT, *Montage Eisenstein*, Paris, 1979, *passim*.

**5. Funcția "expresivă" a montajului:**

V. I. PUDOVKIN, *Film technique*, New York, 1958, pp. 66-78.

**Cu privire la istoria și practica montajului, dintr-o perspectivă extrem de clasică, referința cea mai importantă rămîne:**

K. REISZ și G. MILLAR, *The Technique of Film Editing*, ediția a 2-a, Londra, New York, Focal Press, 1968.


# CAPITOLUL 3
# CINEMATOGRAFIE ȘI NARAȚIUNE

## 1. CINEMATOGRAFIA NARATIVĂ

### 1.1. Întîlnirea dintre cinema și narațiune

În majoritatea cazurilor, cînd mergem la cinema înseamnă că mergem să vedem un film care spune o poveste. Această afirmație poate părea o lapalisadă, într-atît cinematograful și narațiunea ne apar ca fiind consubstanțiale, dar cu toate acestea, ea nu e de la sine înțeleasă.

Legătura dintre ele nu era evidentă la început: în primele zile de existență, cinematograful nu era conceput să fie preponderent narativ. Ar fi putut fi doar un instrument de investigare științifică, aparținînd reportajului sau documentarului, o prelungire a picturii, prin urmare, un simplu divertisment, efemer. El fusese conceput ca un mijloc de înregistrare care nu era chemat să istorisească niște povești, prin procedee specifice.

Fără a fi neapărat vorba despre o chemare, și, prin urmare, întîlnirea dintre cinema și narațiune ținînd întrucîtva de întîmplare, de un fapt de civilizație, existau, totuși, cîteva motive care să sprijine această întîlnire. Vom reține cu precădere trei dintre ele, dintre care primele două țin de însăși materia expresiei cinematografice: imagine-în-mișcare figurativă.

*a. Imaginea-în-mișcare figurativă*

Fiind produsă prin înregistrare, cinematografia oferă o imagine figurativă în care, datorită unui număr de convenții (în legătură cu acest subiect a se vedea mai sus capitolul întîi), obiectele fotografiate sînt recognoscibile. Dar simplul fapt de a reprezenta, de a arăta un obiect astfel încît acesta să fie recunoscut, este un act de expunere, care implică intenția de a spune ceva în legătură cu obiectul respectiv. Astfel, imaginea unui revolver nu numai că este echivalentul termenului "revolver", ci vehiculează, implicit, un enunț de tipul "iată un revolver", sau "acesta este un revolver", din care transpare expunerea și dorința de a semnifica obiectul dincolo de simpla reprezentare.

De altfel, chiar înainte de a fi reprodus, orice obiect vehiculează deja, pentru societatea în care este recognoscibil, o întreagă serie de valori al căror reprezentant este și despre care "povestește": orice obiect e deja prin el însuși un discurs. Este vorba despre un mostră socială care, prin statutul său, devine un catalizator de discurs și de ficțiune, din moment ce are tendința de a recrea în jur (mai exact, cel care îl privește tinde să recreeze) universul social de care aparține. Astfel, orice configurare, orice reprezentare face apel la narațiune, fie și numai într-o formă incipientă, prin ponderea sistemului

social căruia îi aparţine obiectul reprezentat şi prin modul în care este el expus. Pentru a ne da seama de acest lucru, ajunge să privim primele portrete fotografice, care devin rapid, pentru noi, mici povestiri.

*b. Imaginea în mişcare*

Dacă se insistă mereu pe importanţa mişcării în sublinierea realismului cinematografic, se vorbeşte mai puţin, în general, despre faptul că imaginea în mişcare este una în continuă transformare şi că, făcînd evidentă trecerea de la statutul de lucru reprezentat la un altul, mişcarea implică timpul. Ceea ce este reprezentat în cinema este un act în devenire. Orice obiect, peisaj, oricît de static ar fi, prin simplul fapt de a fi filmat, se vede înscris în durată şi supus transformării.

Analiza structurală literară a evidenţiat faptul că orice poveste, orice ficţiune poate fi redusă la drumul de la o stare iniţială la o stare terminală şi poate fi schematizată printr-o serie de transformări care se înlănţuiesc prin succesiuni de tipul: faptă rea ce va fi comisă - faptă rea comisă - faptă ce trebuie pedepsită - proces punitiv - faptă pedepsită - biefacere săvîrşită.

Filmul oferea, deci, ficţiunii, prin intermediul imaginii în mişcare, durată şi transformare: în aceste temeiuri comune s-a produs, în parte, întîlnirea filmului cu naraţiunea.

*c. În căutarea unei legitimităţi*

Un al treilea motiv care poate fi avansat ţine de un fapt istoric: statutul cinematografiei la începuturile sale. "Invenţie fără viitor", după cum declara Lumière, ea era, la început, un spectacol inferior, o atracţie de bîlci, care se justifica în special - dar nu numai - prin noutatea tehnică adusă.

Ieşirea din acest ghetto relativ presupunea ca cinematografia să se plaseze sub auspiciile "artelor nobile", reprezentate la trecerea de la secolul al XIX-lea la secolul XX de teatru şi roman, demonstrînd, cumva, că putea şi ea, la rîndu-i, să istorisească poveşti "demne de interes". Nu se poate spune că spectacolele lui Méliès nu erau, deja, mici povestiri, dar ele nu aveau formele dezvoltate şi complexe ale unei piese de teatru sau ale unui roman.

Prin urmare şi în parte pentru a fi recunoscută drept artă, cinematografia şi-a propus să-şi dezvolte capacităţile de narare:

> Astfel, în 1908, a fost creată în Franţa Societatea Filmului de Artă, a cărei ambiţie era de "a reacţiona împotriva laturii populare şi mecanice a primelor filme" făcînd apel la actori de teatru de renume pentru a adapta subiecte literare precum *Întoarcerea lui Ulise*, *Dama cu camelii*, *Ruy Blas* sau *Macbeth*. Cel mai cunoscut film al acestei serii este *L'Assassinat du Duc de Guise* [Asasinarea ducelui de Guise] (scenariul aparţinînd academicianului Henri Lavedan, partitura muzicală de Camille Saint-Saëns), cu actorul Le Bargy, care este şi realizator al filmului (1908).

### 1.2. Cinematografia non-narativă: dificultăţile unei frontiere

#### 1.2.1. Narativ/non-narativ

A nara înseamnă a relata un eveniment real sau imaginar. Aceasta implică cel puţin două lucruri: mai întîi, faptul că desfăşurarea povestirii este la discreţia povestitorului, care poate face uz de un anumit număr de sfori pentru a dirija efectele; apoi, faptul că povestirea urmează o desfăşurare reglată şi de narator şi de modelele cărora el li se conformează.

Cinematografia narativă domină azi, cel puţin în latura filmului de consum. Şi nu trebuie uitat că, în planul producţiei de film, un loc important ocupă filmele din domeniul industrial, medical sau militar. Narativul nu trebuie, prin urmare, asimilat esenţei cinematografiei, căci nu se cunoaşte nici locul pe care l-a ocupat şi nici cel pe care continuă să-l ocupe în istoria cinematografiei filmul de "avangardă", "underground"[1] sau "experimental", care se vrea non-narativ.

Distincţia general admisă între o cinematografie narativă şi una non-narativă, chiar dacă prezintă un număr însemnat de diferenţe între produse şi practici de producţie, nu pare, totuşi, a putea fi menţinută în bloc. Iar cinematografia "NRI" (narativă-reprezentativă-industrială) nu poate fi opusă în mod frontal celei "experimentale" fără a cădea în caricatural. Şi aceasta se întîmplă din două motive:

- În cinematografia narativă nu totul este neapărat narativ-reprezentaţional. Cinematografia narativă dispune, într-adevăr, de un material vizual care nu este reprezentaţional: fondurile negre, panoramica filată, jocurile "estetice" de culoare şi de compoziţie.

Un număr de analize filmice recente au relevat, la cineaşti de talia lui Lang, Hitchcock sau Eisenstein momente care, sporadic, se îndepărtează de naraţiune sau de reprezentare. Astfel, putem vorbi despre "filmul-scînteie" (sau "flicker-film", care mizează pe apariţia extrem de scurtă a imaginilor din fondul negru şi pe opoziţia "imagine foarte albă - imagine foarte închisă"), caracteristic pentru Fritz Lang (în finalurile filmelor *Ministry of Fear*, 1943 şi *Scarlet Street*, 1945) în noir-urile poliţiste din perioada clasică.

- Invers, cinematografia care se proclamă non-narativă chiar dacă evită să recurgă la unele trăsături ale filmului narativ, păstrează, totuşi, cîteva însuşiri ale acestuia. Ea nu diferă cîteodată decît prin generalizarea unui procedeu care era folosit doar episodic de către realizatorii "clasici".

Filme precum cele ale lui Werner Nekes (*T.W.O. MEN*, 1972, *Makimono*, 1974) sau ale lui Norman McLaren (*Neighbours*, 1952, *Rhythmetic*, 1956, *Chairy Tale*, 1957), care mizează pe multiplicarea progresivă a elementelor artistice (fără a avea intrigă sau personaje) şi pe accelerarea mişcării lor, reiau, de fapt, un principiu tradiţional al naraţiunii: să dea spectatorului impresia

1. Literal: "subteran". În anii '60 termenul desemna un ansamblu de filme produse "în afara sistemului", de cineaşti precum Kenneth Anger, Jonas Mekas, Gregory Markopoulos, Andy Warhol şi Stan Brakhage.

unei desfăşurări logice care va duce în mod necesar la un sfîrşit, la o concluzie.

În fine, pentru ca un film să fie non-narativ pe de-a-ntregul, ar trebui ca el să fie non-reprezentaţional, adică să nu se poată recunoaşte nimic din imagine şi nici să nu se poată percepe legături de timp, de succesiune, de cauză sau de consecinţă între planuri sau elemente. Într-adevăr, aceste legături percepute duc, inevitabil, la ideea de transformare imaginară, de evoluţie ficţională reglată de o instanţă naratoare.

Cu toate acestea, chiar dacă un astfel de film ar fi posibil, spectatorul, obişnuit cu prezenţa ficţiunii, tot ar avea tendinţa de a o reinjecta acolo unde lipseşte: orice linie, orice culoare poate servi drept catalizator de ficţiune.

### 1.2.2. Subteranele unei polemici

Criticile adresate cinematografiei narative clasice se bazează adeseori pe ideea că aceasta s-a înşelat grav aliniindu-se modelului hollywoodian. Acesta ar avea trei mari carenţe: aceea că e american, şi deci, marcat din punct de vedere politic, aceea că e narativ în stricta tradiţie a secolului al XIX-lea, şi cea de a fi industrial, adică furnizor de produse calibrate.

Argumentele sînt parţial fondate şi juste, dar nu vizează în totalitate cinematografia "clasică". Mai întîi, ele lasă impresia că cinematografia narativă clasică ar fi una a semnificatului, fără a lucra sau a reflecta asupra semnificantului, apoi, că cinematografia non-narativă ar fi una a semnificantului fără semnificat, fără conţinut.

Este evident faptul că cinematografia americană este una filtrată, dar acest lucru nu este valabil în cazul oricărei producţii cinematografice. Pe de altă parte, în cadrul cinematografiei nu doar conţinutul e politic: însuşi dispozitivul cinematografic este, în parte, la fel, atît în cazul filmului narativ cît şi al celui non-narativ (asupra acestui subiect, a se vedea capitolul 5).

Ideea unei îndepărtări a cinematografiei narative de modelele romaneşti sau teatrale se bazează pe o dublă neînţelegere:

- mai întîi, aceea de a presupune că există o natură, o "specificitate" a cinematografiei, care nu ar trebui pervertită prin limbaje străine. E vorba aici de o întoarcere la încrederea într-o "puritate originală" a artei filmice, care e departe de a fi atestată;
- apoi, aceea de a uita că tocmai cinematografia şi-a conceput propriile instrumente, figurile particulare, încercînd să spună poveşti, să le facă perceptibile spectatorului.

Montajul alternat nu a luat formă decît pentru a face sesizabil faptul că două episoade care în film se succed (şi nu pot fi înfăţişate în acelaşi timp în cadru) sînt, în poveste, contemporane.

Decupajul şi paleta de mişcări ale camerei de filmat nu au sens decît în relaţie cu efectele narative şi de înţelegerea acestora de către spectator.

Desigur, se poate aduce obiecţia că cinematografia non-narativă nu mai recurge la aceste "mijloace" filmice în măsura în care, tocmai, ea nu este narativă. Dar, tocmai am văzut, cinematografia experimentală continuă să păstreze ceva narativ atîta timp cît acesta nu se reduce doar la intrigă. În sfîrşit, tot la aceste "mijloace" ne gîndim cînd vorbim, de obicei, de cinema.

În ceea ce priveşte producţia cinematografică industrială standard ea este, desigur, importantă din punct de vedere cantitativ şi este dominantă. Însă nu este sigur că la aceasta ne referim cînd vorbim despre studiu cinematografic sau despre studiul limbajului cinematografic, studiu care şi-ar găsi mai degrabă exemple în filmele non-standard ale producţiei industriale.

Subaprecierea industriei cinematografice este sinonimă, de fapt, cu o valorizare a meşteşugăriei filmice, după cum o exprimă, destul de bine, de altfel, adjectivul care este cîteodată lipit acestui altfel de cinema: independent. Această exaltare a artistului riscă, din păcate, să ducă la o concepţie foarte romantică despre creator, care acţionează izolat, la dictarea inspiraţiei, despre care el nu ar putea spune nimic, însă.

În concluzie, dacă a îndepărta cinematografia experimentală de studiile despre cinema nu-şi găseşte justificarea, cu atît mai puţin justificat pare faptul de a face din cinematografia narativă "clasică" ceva despre care nu se mai poate spune nimic pentru că ar repeta tot timpul aceeaşi poveste, în acelaşi fel.

Această repetare a aceluiaşi este, de altfel, unul din elementele importante ale instituţiei cinematografice, o însuşire ce rămîne şi azi de analizat, simpla rezumare la ideologia clasicului neputînd să dea seamă, în mod satisfăcător, de faptul că spectatorii merg la cinematograf pentru a vedea poveşti avînd o schemă ce se repetă de la un film la altul. (A se vedea, în legătură cu acest subiect, capitolul despre identificare).

## 1.3. Cinematografia narativă: obiecte şi obiective de studiu

### 1.3.1. Obiecte de studiu

Studierea cinematografiei narative cere, în primul rînd, clarificarea diferenţei dintre cei doi termeni, după cum o arată punctele abordate în paragraful precedent, astfel încît să nu se confunde unul cu celălalt: narativ nu înseamnă cinematografic şi invers.

Vom defini caracterul *cinematografic* în siajul lui Christian Metz, nu ca fiind o însumare a tot ceea ce apare în filme, ci ca fiind ceea ce este susceptibil că apare doar în cinema şi care constituie, prin urmare, într-un fel specific, limbajul cinematografic, în sensul restrîns al termenului.

Primele "filme de artă", care se mulţumeau, în mare măsură, să înregistreze un spectacol teatral, nu comportau decît puţine elemente specific cinematografice, în afara imaginii în mişcare, înregistrate mecanic. "Materialul" înregistrat nu avea nimic, sau aproape nimic cinematografic.

Din contră, ne aplecăm asupra caracterului cinematografic în analiza tipurilor de raporturi între ceea ce e în cadru și ceea ce e în afara cadrului în *Nana* de Jean Renoir (1926), după cum face Noë l Burch.

Caracterul narativ este, prin definiție, extra-cinematografic, pentru că privește atît teatrul cît și romanul sau, pur și simplu, conversația de toate zilele: sistemele narative au fost elaborate în afara cinematografiei, cu mult înaintea apariției acestuia. Așa se explică faptul că personajele de film pot fi analizate cu instrumentele create pentru literatură de către Vladimir Propp (interdicție, transgresiune, plecare, întoarcere, victorie...) sau de către Algirdas-Julien Greimas (adjuvant, opozant...). Aceste sisteme narative operează în filme cu alte măsuri, dar nu constituie termeni propriu-zis cinematografici: ele sînt obiectul de studiu al naratologiei, al cărei domeniu este mult mai vast decît simpla povestire cinematografică.

Acestea fiind spuse, distincția în cauză, oricît de necesară ar fi, nu trebuie să facă abstracție de faptul că cei doi termeni nu funcționează fără interacțiune și fără să facă posibilă stabilirea unui model propriu aspectului narativ cinematografic, diferit, prin anumite trăsături, de narativul teatral sau romanesc (a se vedea, de exemplu, lucrarea *Récit écrit – Récit filmique,* de Francis Vanoye).

Pe de o parte, avem subiecte de film, adică intrigi, teme, care, din motive ce țin de spectacolul cinematografic și de posibilitățile sale, sînt destinate special domeniului cinematografic. Pe de altă parte, un anumit tip de acțiune cere, mai mult sau mai puțin imperativ, un anume tip de tratament cinematografic. Modul în care o scenă este filmată îi conferă sensul.

A filma funcția "urmărire" (unitate narativă) prin montaj alternat de planuri "urmăritori-urmăriți"(figură cinematografică semnificantă) va avea un efect narativ diferit de filmarea, din elicopter, în plan-secvență (altă figură cinematografică). În filmul lui Joseph Losey, *Figures in a Landscape* [Siluete într-un peisaj] (1970), această a doua formă de tratament cinematografic pune în evidență efortul, oboseala urmăriților și caracterul derizoriu al încercării lor, în timp ce prima formă, într-un film ca *Intollerance,* de D. W. Griffith (1916) va lăsa mai deschis suspansul.

### 1.3.2. Obiective de studiu

Interesul pentru studierea cinematografiei narative rezidă, mai întîi, în faptul că aceasta este, și astăzi încă, dominantă și că, prin intermediul său, pot fi percepute esența instituției cinematografice, locul, funcția și efectele sale, cu scopul de a le situa în istoria cinematografului, a artelor și chiar în istorie, în general.

Trebuie, totuși, să se țină seama și de faptul că unii cineaști independenți precum Michael Snow, Stan Brakhage, Werner Nekes, conduc, prin filmele lor, o reflecție critică asupra elementelor cinematografiei clasice (ficțiune, dispozitiv...) și că pot fi percepute, prin intermediul acestora, anumite puncte esențiale ale modului în care funcționează cinematografia.

Cel dintîi obiectiv al sudiului cinematografic este, sau a fost, să inventarieze figurile semnificante (relațiile dintre un ansamblu semnificant și un ansamblu semnificat) proprii cinematografului. Acest obiectiv a fost cu precădere fixat de "prima" semiologie (sprijinindu-se pe lingvistica structurală), și l-a atins mai cu seamă prin *marea sintagmatică,* în care sînt analizate diferitele modalități de posibil aranjament al unităților filmice (planuri) întru a ilustra o acțiune (asupra acestui subiect, a se vedea capitolul 4).

Această mare sintagmatică, un model de construcție a unui cod cinematografic, oferă un exemplu de necesară interacțiune a planului cinematografic cu cel narativ (de altfel, ea nu este "aplicabilă" decît clasicei cinematografii narative). Astfel că unitățile cinematografice sînt izolate și în funcție de forma lor dar și în funcție de unitățile narative pe care le exprimă (cf. *Essais sur la signification au cinéma,* vol I, de Christian Metz).

Cel de-al doilea obiectiv este de a studia legăturile dintre o narativă imagine-în-mișcare și spectator. Acest obiectiv și l-a propus "a doua" semiologie, care, prin intermediul *metapsihologiei* (termen împrumutat de la Sigmund Freud, care desemnează stările și operațiunile psihice comune tuturor indivizilor), s-a străduit să arate ceea ce apropia sau distingea între vis, fantasmă sau halucinație și *starea filmică* în care se regăsește spectatorul unui produs cinematografic de ficțiune. Utilizînd cîteva concepte psihanalitice, acest demers permite urmărirea unora dintre operațiile psihice reperabile în vizionarea unui film sau care sînt induse de ea.

Acest tip de studii, care se face astăzi pe mai multe axe, trebuie să redea o imagine a funcțiilor și cîștigurilor psihice proprii spectatorului aflat în fața filmului de ficțiune.

Fiindcă aceste subiecte vor fi abordate în capitolul 5, nu vom intra aici în detalii. Să notăm, totuși, că acest tip de analiză permite atît ieșirea din psihologism, care impregnează prea des critica cinematografică, cît și rediscutarea unor noțiuni precum identificarea sau beneficiul psihic, concepute după modelul "a trăi prin procură" sau după modelul "schimbului de idei".

Cel de-al treilea obiectiv decurge din precedentele. Ceea ce vizează trecerea prin punctele de mai sus este stabilirea felului în care funcționează social instituția cinematografică. În acest sens, putem distinge două niveluri:

*a. Reprezentarea socială*

În acest caz putem vorbi de un obiectiv avînd o dimensiune aproape antropologică, cinematograful fiind privit drept un vehiculator al reprezentărilor

pe care o societate și le face despre ea însăși. Putem spune că cinematografia a preluat funcția marilor povestiri mitice, în măsura în care el este capabil să reproducă sisteme de reprezentare sau de articulare socială. Tipologia unui personaj sau a unei serii de personaje poate fi considerată reprezentativă nu numai pentru o perioadă din istoria cinematografiei, dar și pentru una a societății. Astfel, comedia *musical* americană din anii '30 are legătură cu criza economică, prin intrigile amoroase plasate în mediile avute, ea prezentînd aluzii foarte clare la depresiunea economică respectivă și la consecințele care decurg din aceasta (a se vedea, de exemplu, cele trei filme realizate în 1933, 1935 și 1937 sub același titlu, *Gold Diggers* [Parada Aurului], de Busby Berkeley și Lloyd Bacon și cîteva comedii cu Fred Astaire și Ginger Rogers, ca *The Gay Divorcee* [Divorțul vesel], din 1934 sau *Top Hat* [Piccolino], 1935). Un film ca *Ceapaiev* de S. și G. Vassiliev (1934) are de-a face cu stalinismul, din moment ce promovează, prin construcția sa, imaginea *eroului pozitiv*, un activist social pe care îl propune drept model.

Prin urmare, nu ne putem pripi să concluzionăm că, în sensul menționat aici, cinematografia narativă este expresia transparentă a realității sociale, dar nici nu trebuie să susținem exact contrariul ei. Din cauza unei grabnice raportări extreme, neorealismul italian a fost privit ca furnizor de adevăr sau ambianța euforică a comediilor muzicale a fost considerată pur opiu.

Situațiile nu sînt atît de banale, iar societatea nu se lasă deschisă direct în film. Pe de altă parte, acest tip de analiză nu trebuie limitat la cinematografie: el cere, în prealabil, o lectură aprofundată a înseși istoriei sociale. Acest obiectiv poate fi atins doar prin jocul complex al corespondențelor, al inversiunilor și al distanței dintre organizarea și demersul reprezentării cinematografice, pe de o parte, și realitatea socială, așa cum o poate reconstitui istoricul, pe de altă parte. (A se vedea, în legătură cu acest subiect, "Le «réel» et le visible" în *Sociologie du cinéma*, de Pierre Sorlin).

*b. Ideologia*

Analiza sa decurge din cele două puncte precedente, în măsura în care susține atît înțelegerea trăirilor psihice ale spectatorului, cît și punerea în valoare a unei anumite reprezentări sociale. Astfel a abordat, de exemplu, echipa revistei *Cahiers du Cinéma* filmul lui John Ford *Young Mister Lincoln* [Tînărul domn Lincoln] (1939), examinînd raporturile existente între o figură istorică (Lincoln), o ideologie (liberalismul american) și o scriitură filmică (ficțiunea montată de John Ford). Acest demers punea în evidență complexitatea unor fenomene imperceptibile în afara ficțiunii fordiene, plină de ornamente subtile. Iar într-un astfel de spațiu filmic, analiza trebuie să fie minuțioasă pentru a fi fructuoasă sau, pur și simplu, justă.



### 2.1. Orice film este un film de ficțiune

Filmului de ficțiune îi este caracteristic să reprezinte ceva imaginar, o poveste. Dacă se descompune procesul, se observă faptul că filmul de ficțiune constă într-o dublă reprezentare : decorul și actorii ilustrează o situație ficțională, povestea istorisită, și însuși filmul, el constituind prin imagini juxtapuse această primă reprezentare. Filmul de ficțiune este de două ori ireal, prin ceea ce ilustrează (ficțiunea) și prin felul în care ilustrează (imagini de obiecte sau actori).

Reprezentarea cinematografică este, desigur, mai realistă decît celelalte tipuri de reprezentare (pictură, teatru...), datorită bogăției perceptive, în "fidelitatea" detaliilor, dar, în același timp, ea oferă vederii numai efigii, umbre înregistrate ale unor obiecte care sînt, la rîndul lor, absente. Cinematografia are, într-adevăr, această putere de a "aduce din absență" ceea ce ne arată, el "aduce din absență" acel lucru, o absență în timp și spațiu, din moment ce scena înregistrată a trecut deja și s-a derulat altundeva decît pe ecranul pe care tocmai a apărut. În teatru, reprezentanții, ceea ce semnifică (actori, decor, accesorii), sînt reali și există, pe cînd reprezentația este fictivă. În cinematografie, și reprezentantul și ceea ce este reprezentat sînt fictive. În acest sens, orice film este un film de ficțiune.

Filmul industrial, cel științific, ca și documentarul, cad sub incidența acestei legi, care, în orice film, prin modalitățile sale de expresie (imagine în mișcare, sunet), tinde să facă ireal ceea ce este reprezentat și tinde să transforme totul în spectacol. Spectatorul unui film cu valoare documentară și științifică nu se comportă, de altfel, în mod diferit față de spectatorul unui film de ficțiune: el suspendă orice activitate fiindcă filmul nu e realitate și, în acest sens, îi permite sustragerea din orice act, din orice conduită. Cum numele o indică, și el este, la rîndul său, la spectacol.

Din momentul în care un fenomen se transformă în spectacol, se deschide larg ușa reveriei (chiar dacă sub forma serioasă a reflecției), pentru că spectatorului nu i se cere decît să recepteze imagini și sunete. Spectatorul de film este cu atît mai predispus la acest lucru cu cît, prin dispozitivul cinematografic și prin materia sa, filmul se apropie de vis, fără a se confunda, însă, cu acesta.

Dar în afara faptului că orice film e un spectacol și prezintă întotdeauna caracterul un pic fabulos al unei realități care nu ar putea să mă atingă, și în fața căreia mă regăsesc în poziție de exclus, există și alte motive pentru care filmul științific sau documentarul nu pot ieși total din ficțiune. Mai întîi, orice obiect este semn al unui alt lucru, este deja inclus într-un imaginar social și se oferă, prin urmare, ca suport pentru o mică ficțiune (asupra acestui punct, a se vedea 1.2.1., despre opoziția între narativ și non-narativ).

Pe de altă parte, ținta filmului științific sau a documentarului rezidă adeseori în faptul că ne prezintă aspecte necunoscute ale realității care țin, astfel, mai mult de imaginar decît de real. Fie că e vorba de molecule invizibile

cu ochiul liber sau de animale exotice cu apucături uimitoare, spectatorul pătrunde în fabulos, într-o ordine a fenomenelor diferită de cea căreia, îi conferă, de obicei, caracter de realitate.

André Bazin a analizat remarcabil paradoxul documentarului, în două articole "Le cinéma et l'exploration" și "Le monde du silence". În legătură cu filmul despre expediția în Kon Tiki el notează următoarele: "Acest rechin-balenă întrezărit în reflexiile apei ne interesează oare prin prisma rarității animalului și a spectacolului - dar care cu greu se distinge - sau mai degrabă pentru că imaginea a fost filmată în același timp în care vreun capriciu al monstrului putea nimici vasul și trimite camera și operatorul vreo 7000 sau 8000 de metri la fund? Răspunsul este la îndemînă: nu e vorba atît de fotografia rechinului, cît de cea a pericolului".

De altfel, preocuparea estetică nu este absentă în filmul științific sau în documentar și are întotdeauna tendința de a transforma obiectul brut într-unul de contemplare, într-o viziune care îl apropie și mai mult de imaginar. Am putea găsi un exemplu extrem în cele cîteva planuri "de documentar" ale filmului *Nosferatu*, de F. W. Murnau (1922), atunci cînd profesorul le demonstrează studenților că vampirismul există în natură.

În fine, filmul științific, ca și cel documentar, recurg adeseori la procedee narative de "susținere a interesului". În acest sens, cităm, între alte exemple, *dramatizarea*, care face dintr-un reportaj un mic film de suspans (o operație chirurgicală, al cărei rezultat este prezentat a fi nesigur, poate, astfel, să semene cu o poveste ale cărei episoade vor duce spre un deznodămînt fericit sau nefericit), *călătoria* sau *itinerariul*, frecvent întîlnit în documentare și care, în general, instaurează, ca în cazul unei povestiri, o derulare necesară, o continuitate și un final. *Istorioara* este utilizată adeseori, în documentar, prin intermediul unui personaj căruia, în aparență, i se povestește viața sau aventurile, cu scopul de a furniza o iluzie de coerență informațiilor eterogene culese.

Un film, de orice gen ar fi el, poate să țină de ficțiune, din mai multe puncte de vedere (moduri de reprezentare, conținut, procedee de expunere...).

### 2.2. Problema referentului

În lingvistică se face distincția între concept (sau semnificat), care face posibilă funcționarea limbii și este, prin urmare, intrinsec ei, și referent, la care trimit semnificantul și semnificatul limbii. Spre deosebire de semnificat, referentul este exterior limbii și poate fi asimilat, în mare, realității sau lumii.

Fără a avea intenția de a intra în discutarea diferitelor accepțiuni date în lingvistică termenului de referent, este necesar să facem precizarea că referentul nu poate fi înțeles ca un obiect singular, precis, ci mai degrabă ca o categorie, o clasă de obiecte. El rezidă în categorii abstracte care se aplică realității, dar care pot tot atît de bine să rămînă virtuale sau să se actualizeze într-un obiect particular.





**Patru reprezentări ale istoriei în cinematografie:**
*La Bandera* [Nopți marocane], de Julien Duvivier (1935)
*Gone with the Wind* [Pe aripile vîntului], de Victor Fleming (1939)





*The Prisoner of Shark Island* [Prizonierul din insula rechinilor], de John Ford (1936)
*Il Gattopardo* [Ghepardul], de Luchino Visconti (1963)

În ceea ce privește limbajul cinematografic, fotografia unui pisoi (semnificant iconic + semnificatul "pisoi") nu are drept referent pisoiul anume care a fost ales pentru fotografie, ci întreaga categorie a pisicilor: trebuie, într-adevăr, să facem distincția între actul de a privi, care implică un anume pisoi, și atribuirea unui referent imaginii care apare celui sau celor care o privesc. Exceptînd cazul fotografiei de familie sau al filmului de vacanță, un obiect nu e fotografiat ori filmat decît în calitate de reprezentant al categoriei căreia îi aparține: trimiterea e făcută la această categorie, și nu la obiectul-reprezentant care a fost folosit spre ilustrare.

Referentul unui film de ficțiune nu este, prin urmare, turnarea sa, adică persoanele, obiectele, decorurile plasate de-adevăratelea în fața camerei: în *Crin Blanc* [Coama albă], de Albert Lamorisse (1953), imaginile cu cai nu au ca referent cei cinci sau șase cai care au fost necesari realizării filmului, ci un tip verosimil de cal sălbatic, cel puțin pentru majoritatea spectatorilor.

Distincția între filmul de ficțiune și filmul de vacanță ne permite să sesizăm că, de fapt, nu există doar un singur referent, ci diferite grade de referință, în funcție de informațiile de care dispune spectatorul, plecînd de la imagine și de la cunoștințele personale. Aceste grade duc de la categoriile cele mai generale la categoriile mai fine și mai complexe.

Acestea din urmă, care, de altfel, nu sînt mai "adevărate" decît primele, căci pot să se bazeze pe o cunoaștere adevărată la fel de bine cum se pot baza pe o "vulgată", adică pe simț comun sau pe un sistem de verosimilitate.

În filmele polițiste ale anilor '30, referentul este nu atît epoca istorică a prohibiției, cît universul imaginar al prohibiției, așa cum s-a constituit el în sinea spectatorului, odată cu articolele, romanele și filmele citite sau văzute.

Astfel, în cazul unui film de ficțiune, o parte a referentului poate foarte bine să fie constituită din alte filme, prin intermediul citatelor, aluziei sau al parodiei.

Pentru a face naturale munca și funcția sa, filmul de ficțiune are adeseori tendința de a își alege ca temă epocile istorice și punctele de actualitate în legătură cu care există deja un "discurs comun". Pare, astfel, că se supune realității, cînd, de fapt, nu tinde decît să își facă verosimilă ficțiunea. Astfel, el se transformă, într-un mijloc de propagare pentru ideologie.

## 2.3. Povestire, narațiune, diegeză

În textul literar, se disting trei instanțe diferite : istorisirea, narațiunea și povestea. Aceste distincții, de mare folos pentru analiza cinematografiei narative, cer, totuși, cîteva precizări în legătură cu acest domeniu particular.

### 2.3.1. Istorisirea sau textul narativ

Istorisirea (sau povestirea) este enunţul în materialitatea sa, textul narativ care îşi asumă povestea ce trebuie expusă. Dar acest enunţ, care în roman nu constă decît în limbă, în cinematografie cuprinde imagini, cuvinte, menţiuni scrise, zgomote şi muzică, ceea ce face, deja, ca organizarea filmică să fie mai complexă. Muzica, de pildă, care nu are valoare narativă în sine (ea nu semnifică evenimente), devine un element narativ al textului filmic prin simpla coprezenţă cu elemente precum imaginea în secvenţă sau dialogurile: va trebui, deci, să fie luată în considerare participarea sa la structura povestirii filmice.

> Odată cu apariţia cinematografiei sonore, a luat naştere o vastă polemică în jurul rolului ce trebuia atribuit cuvîntului vorbit, zgomotelor şi muzicii în funcţionarea povestirii: ilustraţie, redundanţă, contrapunct? Era vorba, în cadrul unei dezbateri mai largi asupra reprezentării cinematografice şi a specificităţii sale (a se vedea mai sus capitolul "Cinematografia, reprezentare sonoră"), de a preciza locul care se cuvenea a fi acordat acestor noi elemente în structura povestirii.
>
> Vom nota, de altfel, că, din cauza unor motive complexe, atenţia analiştilor de povestiri filmice s-a axat, pînă de curînd, pe banda-imagine, în detrimentul benzii-sunet, al cărei rol este, cu toate acestea, fundamental pentru organizarea povestirii.

Istorisirea filmică este un enunţ care se prezintă ca un discurs, din moment ce implică pe de o parte un destinator (sau o origine a enunţului) şi un destinatar (cititorul-spectator). Elementele sale sînt, deci, organizate şi ordonate în funcţie de mai multe exigenţe:

- mai întîi, simpla lizibilitate a filmului cere să se respecte, mai mult sau mai puţin, o "gramatică" (e vorba aici de o metaforă, fiindcă nu are nimic de-a face cu gramatica limbii - a se vedea, în legătură cu acest lucru, bibliografia de la sfîrşitul acestui capitol şi al capitolului 4), astfel încît spectatorul să poată să înţeleagă atît planul istorisirii cît şi pe cel al poveştii expuse. Această ordonare trebuie să stabilească primul nivel al lecturii filmului, denotatul său, adică să permită recunoaşterea obiectelor şi acţiunilor ilustrate de imagine;
- apoi, trebuie să fie stabilită o coerenţă internă a povestirii, ea însăşi în funcţie de factori foarte diverşi, precum stilul adoptat de realizator, legile genului în care se încadrează povestirea, epoca istorică în care se produce ;

> Astfel, în filmul *Les Deux Anglaises et le continent* [Cele două englezoaice şi continentul] (de François Truffaut, 1971), deschiderile şi închiderile diafragmei de laînceputul şi sfîrşitul secvenţelor este o utilizare anacronică şi nostalgică, acest procedeu de expunere, obişnuit în cinematografia mută, dispăruse de atunci.
>
> Recurgerea la pregeneric (povestirea începe chiar înaintea genericului), procedeu utilizat pe scară largă în televiziune pentru a capta (tele)-spectatorul încă de la început, şi-a trăit momentul de glorie la sfîrşitul anilor '60.
>
> Folosirea destul de sistematică a falselor-racorduri (ca în *A bout de souffle* [Cu sufletul la gură] de Jean-Luc Godard, 1960) a marcat, în anii '60, o evoluţie a concepţiei şi statutului istorisirii: aceasta devenea mai puţin transparentă în raport cu povestea, care se prezenta drept povestire.

- în fine, ordinea în povestire şi ritmul ei sînt stabilite în funcţie de o progresie a lecturii, care astfel este, de asemenea, impusă spectatorului. Aşadar, ea este concepută şi întru accentuarea efectelor narative (suspans, surpriză, acalmie temporară...). Acestea (ordinea, ritmul) privesc atît îmbinarea părţilor filmului (îmbinarea secvenţelor, raporturile între banda-imagine şi banda-sunet) cît şi însăşi punerea în scenă, înţeleasă ca ordonare în interiorul cadrului.

> La această ordine a lucrurilor se referă Alfred Hitchcock cînd declară: "Eu, în *Psycho* (1960), făceam regie de spectatori, exact cum aş fi cîntat la orgă... În *Psycho* subiectul nu mă prea interesează, personajele nu mă prea interesează; ceea ce mă interesează e ca asamblarea bucăţilor de film, imaginea, banda sonoră şi tot ce e pur tehnic, să poată să-l facă pe spectator să urle".

Din moment ce ficţiunea nu se lasă pătrunsă decît în cadrul istorisirii (ordonate) care o formează treptat, una dintre primele sarcini ale analistului e aceea de a descrie această construcţie. Dar ordinea nu este numai lineară: ea nu se lasă descifrată doar din curgerea filmului. Ci este constituită şi din indici, din readuceri în atenţie, din corespondenţe, din decalaje, din salturi, care fac din povestire, pe lîngă derularea ei, o reţea semnificantă, o ţesătură cu fire încrucişate în care un element narativ poate aparţine mai multor circuite: acesta e motivul pentru care preferăm termenul de "text narativ" celui de istorisire, care, chiar dacă precizează cu exactitate despre ce tip de enunţ este vorba, pune, poate, prea mult accentul pe linearitatea discursului (pentru noţiunea de "text" a se vedea ultima parte a capitolului "Cinematografie şi limbaj").

Nu numai că textul narativ este un discurs, dar, pe deasupra, este un discurs închis, din moment ce, inevitabil, comportă un început şi un sfîrşit şi e limitat din punct de vedere material. În cadrul instituţiei cinematografice, în forma sa actuală cel puţin, poveştile filmice nu depăşesc de multe ori două ore, oricare ar fi amploarea subiectului pe care îl vehiculează. Această închidere a istorisirii este importantă în măsura în care, pe de o parte, ea apare ca element organizator al textului filmic, care este conceput în funcţie de un scop, şi, pe de altă parte, fiindcă permite elaborarea unuia sau mai multor sisteme textuale pe care povestirea le cuprinde.

Se va acorda atenție la a face distincția între o poveste care va fi numită "deschisă", al cărei sfîrșit este lăsat în suspans sau care poate lăsa loc mai multor interpretări ori continuări posibile, și povestirea, care este întotdeauna închisă, terminată.

În cele din urmă, vom nota că e suficient ca un enunț să relateze un eveniment, un act real sau fictiv (fără să intereseze în mod deosebit intensitatea sau calitatea sa), pentru ca el să intre în categoria povestirii. Din acest punct de vedere, un film ca *India Song*, de Marguerite Duras (1975) nu este, nici mai mult nici mai puțin istorisire decît *Stagecoach* [Diligența], de John Ford (1939). Aceste două povestiri nu relatează același tip de eveniment, nu îl "povestesc" în același mod: însă nu e mai puțin adevărat că amîndouă sînt povestiri (a se vedea mai sus, subcapitolul "Narativ/non-narativ").

### 2.3.2. Narațiunea

Narațiunea este "actul expozitiv producător de sens și, prin extindere, asamblul situației reale sau fictive în care ea are loc". Ea privește raporturile existente în film (un enunț) între ceea ce este enunțat și enunțare, așa cum se prezintă ele în povestire și care, prin urmare, nu sînt analizabile decît în funcție de urmele lăsate în textul narativ.

Fără a intra în detaliile unei tipologii a raporturilor între enunțat și enunțare (ceea ce Gérard Genette numește "voce"), se necesită cîteva precizări în ceea ce privește domeniul cinematografic:

*a. Studierea narațiunii este destul de recentă* în literatură: și mai recentă este cea cu privire la cinematografie, domeniu în care interesul față de această problemă s-a manifestat destul de tîrziu. Pînă acum, analizele s-au axat mai ales pe enunțuri, pe filme propriu-zise.

Acest nivel al demersului este, de altfel, paralel celui urmat de lingvistică, care nu s-a aplecat decît în al doilea rînd asupra raporturilor între enunțat și enunțare, și anume asupra urmelor pe care cea de-a doua le-a lăsat în primul.

*b. Narațiunea regrupează atît actul de a nara cît și situația* în care se înscrie actul în cauză. Această definiție implică cel puțin două lucruri: narațiunea are în vedere actele (funcționarea) și cadrul în care acestea au loc (situația). Ea nu trimite, deci, la personane fizice, la indivizi.

Se presupune, prin urmare, prin prisma definiției, că situarea narativă presupune un anumit număr de determinări care modelează actul narativ.

Se cuvine, în aceste condiții, să distingem cît de clar posibil noțiunile de *autor*, de *narator*, de *instanță narativă* și de *personaj-narator*.

*Autor/narator:* critica a promovat, atît în literatură cît și în cinema, noțiunea de autor. Revista *Cahiers du Cinéma* a încercat, de exemplu, între anii 1954 și 1964, să stabilească și să vină în apărarea unei "politici a autorilor".

Această "politică a autorilor" își stabilea un dublu scop: acela de a scoate din umbră pe unii cineaști (americani, în marea lor majoritate) calificați de ansamblul criticilor drept realizatori de plan secund, și de a le face recunoscut statutul de artiști cu drepturi depline, în detrimentul celui de muncitori, de tehnicieni aflați pe statele de plată ale industriei hollywoodiene.

Această politică, în afară de a promova un anume tip de cinema (care are legătură cu ceea ce va fi Noul Val), avea ca scop fundamentarea ideii "autorului de cinema" conceput, într-o echivalență cu autorul literar, ca un artist independent înzestrat cu un geniu al său.

Or, ideea de "autor" este prea impregnată de psihologism ca să mai păstrăm și azi termenul în analize, a căror viziune s-a schimbat radical. Noțiunea susține, într-adevăr, faptul că autorul are un caracter, o personalitate, o viață reală și o psihologie, chiar o "viziune asupra lumii", unde centrală este propria persoană și "voința de exprimare personală". În ceea ce îi privește pe anumiți critici, există o mare tentație de a considera că, pe de o parte, realizatorul este singurul artizan, singurul creator al operei sale și că, pe de altă parte, putem (și trebuie) să plecăm de la intențiile sale, declarate sau presupuse, pentru a analiza și explica "opera" lui. Dar aceasta înseamnă a închide în cîmpul psihologiei și al conștientului modul în care funcționează un limbaj.

Naratorul "real" nu este autorul, funcția sa nu trebuie confundată cu propria persoană. Naratorul este întotdeauna fictiv deoarece se comportă ca și cum povestea este anterioară povestirii (cînd tocmai povestirea e cea care construiește povestea), totul pe fondul căutării lui și a povestirii sale de a fi neutri în fața "adevărului" poveștii. Chiar și în autobiografie, autorul și naratorul nu se identifică.

Funcția naratorului nu constă în a "exprima interesele sale esențiale", ci în a selecționa, pentru o bună organizare a istorisirii sale, un număr de proceduri al căror fondator nu este el în mod necesar, ci e, mult mai des, utilizatorul lor. Pentru noi, naratorul va fi, prin urmare, realizatorul, *pentru că el este cel care alege* o anumită înșiruire narativă, un anumit tip de decupaj, de montaj, *și nu alte posibilități* oferite de limbajul cinematografic. Înțeleasă astfel, noțiunea de narator nu exclude, totuși, ideea de *producție* și pe cea de invenție: naratorul produce la fel de bine și o poveste și o formă de povestire, tot așa cum și inventează anumite feluri de a povesti sau anumite construcții ale intrigii. Dar această producție și invenție nu iau naștere *ex nihilo:* ele se dezvoltă în funcție de figuri deja existente și provin, în primul rînd, dintr-o trudă asupra limbajului.

*Narator și instanță narativă:* în cazul cinematografiei, se poate oare vorbi, în aceste condiții, de *un* narator, cînd un film este opera unei echipe și rezultă în urma mai multor alegeri asumate de mai mulți tehnicieni (producătorul, scenaristul, operatorul, cel care se ocupă de lumini ori de montaj...)? În ceea ce privește filmul, e preferabilă noțiunea de *instanță narativă* pentru a desemna locul abstract în care se fac alegerile pentru conduita povestirii și

a poveştii, din care acţionează sau sînt acţionate codurile şi în care se definesc parametrii de producţie ai povestirii filmice.

Această voinţă de a face distincţia, în teorie, între persoane şi funcţii, datorează mult structuralismului şi psihanalizei: structuralismului, în măsura în care acesta consideră că individul este întotdeauna funcţie a sistemului social în care se înscrie. Psihanalizei, în măsura în care ea consideră că "subiectul" se află, în manieră inconştientă, sub incidenţa sistemelor simbolice pe care le utilizează.

Locul abstract în care gîndim instanţa narativă şi din care naratorul face parte, cuprinde şi funcţiile narative ale colaboratorilor dar şi situaţiile în care se exercită aceste funcţii. În cazul instanţei narative "reale" (a se vedea mai jos), această noţiune însumează datele bugetare, perioada socială în care e produs filmul, limbajul cinematografic în ansamblu, cît şi genul povestirii, în măsura în care impune anumite alegeri şi interzice altele (în western, eroul nu poate comanda un ceai cu lapte, în comedia muzicală, eroina nu poate să îşi omoare amantul ca să îi fure banii), şi chiar filmul întreg cînd se prezintă ca un sistem, ca o structură care impune o anumită formă elementelor ce o compun.

*Instanţa narativă "reală"* este ceea ce, în general, rămîne *hors-cadre* (a se vedea cap. 2.1) în filmul narativ clasic. În acest tip de film, ea are tendinţa să eludeze la maximum (dar nu îi reuşeşte în totalitate), în imagine şi în banda sonoră, orice semn al existenţei sale: ea nu este reperabilă aici decît ca principiu de organizare.

Această instanţă apare în mod evident într-un text narativ pentru a aduce un efect de distanţare, care îşi propune să rupă tranparenţa povestirii şi presupusa autonomie a poveştii. Această prezenţă poate lua forme foarte diverse. Ea începe odată cu Alfred Hitchcock, care se dezvăluie fugitiv în filmele sale prin intermediul unui plan anodin şi merge pînă la Jean-Luc Godard care, în *Tout va bien* [Totul merge bine] (1972), arată, de exemplu, contractele care au trebuit semnate cu actorii, tehnicienii şi materialul.

*Instanţa narativă "fictivă"* este interioară poveştii şi este asumată în mod explicit de unul sau mai multe personaje.

Este cunoscut celebrul exemplu al lui *Rashomon*, de Akira Kurosawa (1950), în care acelaşi eveniment este "povestit" de trei personaje diferite. Dar această tehnică este foarte frecvent folosită în filmul poliţist în serie: *Double Indemnity* [Asigurare de moarte], de Billy Wilder (1944) se prezintă a fi confesiunea personajului principal; în *The Lady from Shanghai* [Doamna din Shanghai], de Orson Welles (1948) şi *Laura*, de Otto Preminger (1944), povestirea este atribuită, în primele imagini eroului, care anunţă direct că ne va spune o poveste în care este implicat. În *All About Eve* [Totul despre Eva], de Joseph Mankiewicz (1950), acest rol este atribuit unui personaj secundar plasat în poziţia observatorului ironic.

*Lady in the Lake* [Doamna din lac], de Robert Montgomery (1946), reprezintă exploatarea extremă a procedeului, eroul este personajul-narator pe tot parcursul filmului, care e aproape în întregime filmat dintr-un punct de vedere "subiectiv".

În general, în filme, "flash-back-urile" sînt trimiteri către un personaj-narator.

**2.3.3. Povestea sau diegeza**

Putem defini *povestea (istoria)* drept "semnificat sau conţinut narativ (chiar dacă acest conţinut se întîmplă să fie de slabă intensitate dramatică sau consistenţă evenimenţială)".

Definiţia are avantajul de a degaja noţiunea de poveste de conotaţiile de dramă sau acţiune învolburată, care îi sînt, de obicei, atribuite. Acţiunea relatată poate foarte bine să fie banală, rarefiată sau mohorîtă, precum în unele filme ale lui Antonioni de la începutul anilor '60, ea constituind, cu toate acestea, o poveste. De bună seamă, cinematografia, şi în special cea americană, a prezentat adeseori ficţiuni bazate pe evenimente spectaculoase. *Gone With the Wind*, de Victor Fleming (1931) este exemplu canonic, căruia i se adaugă superproducţiile hollywoodiene, filmele de război, sau, în anii '70, filmele apocaliptice, acestea din urmă încercînd, începînd cu 1955, să combată influenţa crescîndă a televiziunii; însă nu trebuie să vedem prin aceasta că ar exista un fel de natură comună între poveştile învolburate şi cinematografie în genere: filmele ce oferă mari spectacole trebuie considerate un fel de omagii aduse, de fapt, însăşi instituţiei cinematografice şi nu căutări ale frumuseţii sau perfecţiunii poveştii.

Însă şi subtila construcţie a filmelor lui Yasujiro Ozu (*Tokyo Story* [Povestiri din Tokio], 1953, *An Autumn Afternoon* [După-amiază de toamnă], 1962) sau cea din filmele lui Chantal Akerman (*Jeanne Dielman*, 1975, *Les Rendez-vous d'Anna*, 1978) spune poveşti din viaţa de zi cu zi a micii burghezii.

Noţiunea de poveste nu presupune, aşadar, agitaţie, ea implică faptul că avem de-a face cu elemente fictive, ce ţin de imaginar, ce se ordonează unele în funcţie de altele într-o desfăşurare, o expansiune şi o rezolvare finală, terminînd prin a forma un întreg coerent, şi în marea majoritate a cazurilor, închis. Există într-un fel, o "cadenţă" a poveştii, în măsura în care aceasta se organizează în *secvenţial*.

Dacă vorbim despre o cadenţă a poveştii pentru a caracteriza logica desfăşurării sale, nu înseamnă că putem compara povestea cu o frază şi că o putem rezuma sub această formă. Doar acţiunea, privită sub forma unor părţi ce alcătuiesc povestea, poate fi rezumată sau schematizată precum o frază, analogic mitemelor din analizele lui Claude-Lévi-Strauss.

Această completudine, această coerenţă (fie ea şi relativă) a poveştii pare să o facă autonomă, independentă în raport cu istorisirea care o constituie.

Ea apare, astfel, înzestrată cu o existență proprie, pe care o alcătuiește ca pe un simulacru al lumii reale. Pentru a ilustra această tendință a poveștii de a se prezenta ca univers, am înlocuit termenul de poveste cu cel de *diegeză*.

> *Diegesis*-ul, la Aristotel și Platon, era, împreună cu mimesisul, una din modalitățile *lexis*-ului, adică unul dintre modurile de a prezenta ficțiunea, o anumită tehnică a narațiunii. Sensul modern de diegeză este, prin urmare, ușor diferit de cel dat la origine.

Diegeza este, în primul rînd, povestea înțeleasă drept o pseudo-lume, drept univers fictiv ale cărui elemente se completează pentru a forma o totalitate. De aceea trebuie înțeleasă drept semnificatul ultim al istorisirii: este ficțiunea, nu numai în momentul în care prinde viață, ci și în acela în care dă viață. Accepțiunea sa este, deci, mai mare decît aceea a poveștii, pe care, pînă la urmă, o înglobează: ea este, în aceeași măsură, tot ceea ce povestea evocă sau provoacă în spectator. Astfel, putem vorbi despre *univers diegetic*, care cuprinde atît seria de acțiuni, presupusul lor cadru (geografic, istoric sau social) cît și ambianța sentimentelor și motivațiilor în care ele apar. Diegeza din *Red River* [Rîul roșu], de Howard Hawks (1948), acoperă povestea propriu-zisă (mînarea unei cirezi de vite pînă la o gară și rivalitatea dintre un "tată" și fiul său adoptiv) și universul fictiv din spatele ei: cucerirea Vestului, plăcerea de a fi în spații deschise, codul moral al personajelor și stilul lor de viață.

> Acest univers diegetic are un statut ambiguu: el este compus, în aceeași măsură, din ceea ce dă naștere povestea și din ceea ce constituie suportul ei, lucrul la care face trimitere (de aceea spunem că diegeza e "mai mare" decît povestea). Orice poveste își creează propriul univers diegetic, dar și invers, universul diegetic (delimitat și creat de povești anterioare – ceea ce întîlnim într-un gen) ajută la constituirea și înțelegerea poveștii.
>
> Din aceste motive, vom regăsi în locul termenului de univers diegetic expresia "referent diegetic", înțeleasă în sensul de cadru ficțional care servește, explicit ori implicit, drept fond verosimil al poveștii. (Pentru noțiunea de referent a se vedea mai sus capitolul 2.2).

În fine, am fi tentați să înțelegem prin diegeză și *povestea surprinsă în dinamica lecturării istorisirii*, adică ceea ce se elaborează în sinea spectatorului în iureșul desfășurării filmice. Nu mai e vorba aici de poveste, așa cum poate fi ea reconstituită după lectura povestirii (vizionarea filmului), ci de povestea pe care eu o formez, o construiesc din elemente pe care filmul mi le furnizează "picătură cu picătură" și în funcție de felul în care fantasmele de moment sau elemente din filme văzute anterior îmi permit să mi-o imaginez. Diegeza ar fi, astfel, povestea surprinsă în plastica lecturii, cu pistele sale false, dilatările temporale, sau, dimpotrivă, cu prăbușirile sale imaginare, dezmembrările sau recompunerile trecătoare, înainte de a se fixa într-o poveste pe care pot s-o spun logic, de la cap la coadă.

> Ar trebui, prin urmare, să distingem între poveste, diegeză, scenariu și sinopsis. Prin *scenariu* se înțelege descrierea poveștii în ordinea istorisirii, iar prin *sinopsis*, indicarea sumară, în planul poveștii, a cadrului, raporturilor și actelor care reunesc diferitele personaje.
>
> George Sadoul, în faimosul său *Dictionnaire des films* spune următoarele despre intriga din *Senso*, de Luchino Visconti (1953): "În 1866, la Veneția, o contesă devine metresa unui ofițer austriac. Se întîlnesc în plină luptă împotriva italienilor și plătește pentru a fi eliberat din serviciul militar. El o părăsește. Ea îl denunță ca dezertor. El e împușcat".
>
> Să notăm că, prin acest rezumat, Sadoul realizează atît un sinopsis, dar și o ușoară incursiune în universul diegetic al filmului (1866, Veneția, contesă, ofițer).

Un ultim aspect. Se folosește cîteodată termenul de *extra-diegetică* cu anumite nuanțe. Acesta se utilizează mai ales în ceea ce privește domeniul muzical, unde ea intervine pentru a sublinia sau a exprima sentimentele personajelor, fără ca producția să poată fi localizabilă sau pur și simplu imaginabilă în universul diegetic. E binecunoscutul caz (pentru că e caricatural) al viorilor care intervin într-un western, atunci cînd eroul merge să se întîlnească, noaptea, cu eroina, aproape de grajdul cu cai: această muzică are un rol în diegeză (ea semnifică iubirea), fără a face parte din ea, din diegeză, precum noaptea, luna sau frunzele în bătaia vîntului.

### 2.3.4. Raporturi între istorisire, poveste și narațiune

*a. Raporturile între istorisire și poveste*

Vom face distincția între trei tipuri de raporturi, pe care le vom numi, după modelul lui Gérard Genette, *ordine, durată* și *mod*.

*Ordinea* cuprinde diferențele între desfășurarea istorisirii și desfășurarea poveștii: se întîmplă frecvent ca ordinea în care sînt prezentate evenimentele în istorisire să nu fie, din motive ce țin de enigmă, de suspans, sau de interesul dramatic, aceeași cu ordinea în care ar trebui să se deruleze. Este vorba, deci, de procedee de anacronie între cele două serii. Se poate menționa, astfel, în povestire, un eveniment anterior din diegeză, după ce el a avut loc: este cazul flash-back-ului, dar și al oricărui element al povestirii care obligă la reinterpretarea unui eveniment care fusese prezentat sau înțeles înainte sub o altă formă. Acest procedeu de inversiune este foarte frecvent în filmul polițist sau psihologic unde ni se prezintă "cu întîrziere" scena care constituie motivul acțiunilor unui personaj.

> În *Spellbound* [Fascinație], de Alfred Hitchcock (1945), doar după multe peripeții și numeroase eforturi reușește doctorul nebun să-și aducă aminte de ziua în care, în timpul unui joc de copii și din vina sa, frățiorul mai mic a fost străpuns de un țăruș.

Aproape tot filmul *The Killers* [Ucigașii], de Robert Siodmak (1946) este un flash-back, fiindcă ne arată în primele minute moartea eroului, înainte să urmărim ancheta care va căuta în trecutul lui motivele morții.

Pe de altă parte, vom găsi și elemente ale istorisirii care vor căuta să evoce, cu anticipație, un eveniment viitor din diegeză. Este, desigur, cazul "flash-forward-ului", dar și al oricărui tip de anunț sau de indiciu care îi permite spectatorului să devanseze derularea povestirii pentru a își proiecta o dezvoltare diegetică viitoare.

"Flash-forward-ul" sau "saltul înainte" este un procedeu rar întîlnit în filme. În sens strict, el desemnează apariția unei imagini (sau chiar a unei suite de imagini) al cărei loc în cronologia poveștii istorisite este situat *după*. Această figură intervine mai ales în filmele care se bazează pe cronologia ficțiunii, ca *La Jetée* [Digul], de Chris Marker (1963), în care personajul principal devine conștient, la sfîrșitul filmului, că imaginea digului care îl obsedează de la început este a propriei morți, sau *Je t'aime, je t'aime* [Te iubesc, te iubesc], de Alain Resnais (1968), film de "science-fiction" construit pe un principiu asemănător. O găsim și în filmele moderne cu tendință "dis-narativă": *L'Authentique procès de Carl Emmanuel Jung*, de Marcel Hanoun (1967), în care un jurnalist care relatează procesul unui criminal de război nazist evocă scene viitoare de intimitate cu femeia iubită. *L'Immortelle* [Nemuritoarea], de Alain Robbe-Grillet (1962), prezintă un caz particular de "flash-forward" sonor, pentru că se aude la începutul filmului sunetul accidentului care survine la sfîrșit. În sfîrșit, acest procedeu este frecvent și în filme de genul celor în care intervine foarte puternic structura "suspansului" (filme fantastice și polițiste). În *Rosmary's Baby* [Copilul lui Rosemary], de Roman Polanski (1968), eroina percepe, în cursul primelor coșmaruri, un tablou cu un oraș în flăcări, pe care îl va descoperi în apartamentul lui Castevet, la sfîrșitul filmului. Planul pe care se derulează genericul din *The Big Sleep* [Somnul de veci], de Howard Hawks (1946), reprezintă două țigări care se consumă pe marginea unei scrumiere și anunță evoluția viitoare a raporturilor amoroase ale cuplului central din film etc.

Vedem, deci, că dacă "saltul înainte" este destul de rar, construcția pe care o presupune este, din contră, foarte frecventă și folosește în marea majoritate a cazurilor obiecte care funcționează ca anunț a ceea ce se va întîmpla.

Jean Mitry consideră că acest tip de anunț, prin povestirea elementelor diegetice ulterioare, relevă o *logică a implicării*, care e înțeleasă și pusă în aplicare de spectator în cursul proiecției filmului.

Astfel, într-un western, un plan înfățișînd din înaltul unui munte o diligență care se grăbește să se angajeze într-un defileu este suficientă pentru a evoca în mintea spectatorului, în absența oricărei alte indicații, o iminentă ambuscadă pregătită de către indieni. (A se vedea mai departe în secțiunea de față, subcapitolul 3.4, "Efectul-gen".)

Atenționările și anunțurile pot fi, în cadrul timpului diegetic sau al timpului filmic, de foarte mare amplitudine (mai mult de douăzeci de ani în cazul poveștii din *Spellbound* [Fascinație], 1945), sau de foarte mică amplitudine, cînd e vorba, de exemplu, de suprapunerea benzii-sunet a unui plan pe următorul plan sau pe planul precedent.

În *Les Dames du Bois de Boulogne* [Doamnele din Bois de Boulogne], de Robert Bresson (1945), eroina stă întinsă în cameră, în liniște, după o scenă cu fostul amant: se aud brusc castaniete. Acest sunet aparține, de fapt, secvenței următoare, al cărei cadru este un local de noapte.

*Durata* privește raporturile între presupusa durată a acțiunii diegetice și cea a momentului povestirii căreia îi este consacrată. Se întîmplă rar ca durata istorisirii să fie în concordanță deplină cu cea a poveștii, cum este cazul în *Rope* [Funia], de Alfred Hitchcock (1948), film "turnat într-un singur plan". Povestirea este, în general, mai scurtă decît povestea, dar e posibil ca mai multe părți ale povestirii să dureze mai mult decît părțile din poveste pe care le relatează.

Avem un exemplu involuntar în filmele lui Méliès, atunci cînd tehnica racordurilor nu era încă stabilită: astfel, putem vedea călători care coboară dintr-un tren într-un plan filmat din interiorul trenului, apoi, în planul următor, luat de pe chei, îi vedem cum coboară, din nou, aceleași trepte. Mai frecvent este cazul imaginii cu încetinitorul, ca în evocarea din aducerea-aminte din *C'era una volta il West* [Undeva, cîndva în Vest], de Sergio Leone (1968) sau scena accidentul în *Les Choses de la vie* (1970), de Claude Sautet.

Vom clasa în categoria duratei și *elipsele* povestirii: în *The Big Sleep* [Somnul de veci], de Howard Hawks (1946), Philip Marlowe stă la pîndă în mașină: un plan ni-l înfățișează instalîndu-se pentru o lungă așteptare. Totul este, pentru o clipă, cufundat în întuneric. Regăsim exact același plan, însă o ușoară schimbare a atitudinii lui Marlowe, dispariția țigării pe care o fuma cu cîteva secunde înainte și ploaia care încetase brusc ne indică faptul că se scurseseră cîteva ore.

*Modul* se referă la punctul de vedere care ghidează relaționarea evenimentelor și reglează cantitatea de informație pe care povestirea o dă despre poveste. Nu vom reține aici, pentru tipul de raporturi între cele două instanțe, decît fenomenul focalizării. Trebuie să distingem între focalizarea *dată de* un personaj și focalizarea *pe* un personaj, neuitînd că această focalizare poate foarte bine să fie unică sau să varieze, să fluctueze considerabil pe parcursul

povestirii. Focalizarea pe un personaj este extrem de frecventă pentru că decurge normal, din însăşi organizarea oricărei povestiri care implică un erou şi personaje secundare: eroul este cel pe care camera îl izolează şi îl urmăreşte. În domeniul cinematografic, acest procedeu poate da naştere mai multor efecte: în timp ce eroul ocupă imaginea, şi, ca să spunem aşa, monopolizează ecranul, acţiunea poate să continue în altă parte, rezervînd pentru mai tîrziu surprize spectatorului.

Focalizarea făcută de un personaj este la fel de frecventă şi se manifestă cel mai adesea sub forma a ceea ce numim cameră subiectivă, dar de manieră foarte instabilă, foarte fluctuantă în cadrul filmului.

La începutul lui *Dark Passage*, de Delmer Daves (1947), spectatorul nu vede decît ceea ce se află în cîmpul vizual al unui prizonier care tocmai evadează, în timp ce în jur se declanşează alerta poliţiei.

În termeni mai generali, este normal ca filmul narativ să prezinte sporadic planuri care sînt atribuite privirii unuia dintre personaje. (A se vedea mai departe subcapitolele "Identificare primară" şi "Identificare secundară" ale ultimei secţiuni ale acestei cărţi.)

*b. Raporturi între naraţiune şi poveste*

În ceea ce priveşte acest tip de raporturi, pe care Gérard Genette îl desemnează prin termenul de *voce*, ne vom mărgini să afirmăm că organizarea filmului narativ clasic duce adeseori la fenomene de *diegetizare* a unor elemente care nu aparţin, de fapt, decît naraţiunii. Se întîmplă, într-adevăr, ca spectatorul să treacă în contul diegezei ceea ce este o intervenţie notabilă a instanţei narative în derularea povestirii.

Putem releva un exemplu al acestui fenomen în *L'Enfant sauvage* [Copilul sălbatic], de François Truffaut (1970): schimbările de plan sînt aici, în mai multe rînduri, puse pe seama personajelor. Astfel, atunci cînd doctorul Itard se grăbeşte să primească copilul, îl vedem apropiindu-se de o fereastră pe pervazul căreia rămîne un timp, visînd. Planul următor îl înfăţişează pe copil, prizonier într-un hambar şi încercînd să ajungă într-o lucarnă plină de lumină. Punerea în scenă a fost stabilită ca să avem impresia că, schimbînd planul, urmăm gîndurile doctorului.

### 2.3.5. Eficacitatea cinematografiei clasice

Fenomenul de diegetizare, la care s-a făcut referire în paragraful precedent, este efectul funcţionării generale a instituţiei cinematografice, care încearcă să şteargă din spectacolul filmic urmele muncii şi chiar ale prezenţei sale. În cinematografia clasică, tendinţa e de a lăsa impresia că povestea se spune singură, de la sine, şi că povestirea şi naraţiunea sînt neutre, transparente: universul diegetic lasă impresia că se oferă fără intermediar, fără ca spectatorul să aibă sentimentul că trebuie să recurgă la o a treia instanţă pentru a înţelege ceea ce vede.

Faptul că ficţiunea cinematografică se oferă înţelegerii fără referire la enunţarea sa are legătură cu ceea ce Emile Benvéniste nota legat de enunţurile lingvistice, propunînd distincţia între *poveste* şi *discurs*. Discursul este o povestire care nu are înţeles decît în funcţie de situaţia de enunţare, din care mai păstrează un anumit număr de mărci (pronumele eu-tu, care trimit la interlocutori, verbe la prezent, la viitor...), în timp ce povestea este o istorisire fără mărci de enunţare, fără referire la situaţia în care ea este produsă (pronumele el, verbe la perfectul simplu...).

Observăm că aici termenul *poveste* nu are acelaşi sens ca la Benvéniste, unde desemnează un enunţ fără mărci de enunţare, sau ca la Genette, unde desemnează conţinutul narativ al unui enunţ.

Filmul de ficţiune clasic este un discurs (pentru că este produsul unei instanţe narative) care se deghizează în poveste (pentru că se preface că această instanţă narativă nu există). Îndeosebi prin această travestire a discursului filmic în poveste s-a putut explica faimoasa regulă care interzice actorului să privească în cameră: a o evita cu privirea înseamnă a se comporta ca şi cînd nu ar fi acolo, înseamnă a îi nega existenţa şi intervenţia. Acest lucru permite, în egală măsură, să nu se adreseze direct spectatorului, care rămîne astfel, în sala întunecată, un privitor ascuns.

Din faptul că se oferă pe sine ca poveste (în sensul pe care îl înţelege Benvéniste) filmul de ficţiune obţine cîteva avantaje. El ne prezintă, în linii mari, o poveste care se spune singură şi care, de aceea, dobîndeşte o valoare esenţială: aceea de a fi asemenea realităţii, imprevizibilă şi surprinzătoare. Ea pare, într-adevăr, a nu fi decît materializarea unei apariţii evenimenţiale pe care nimeni nu a dirijat-o. Acest caracter de adevăr îi permite să mascheze atît arbitrariul povestirii şi intervenţia constantă din partea naraţiunii cît şi caracterul stereotip şi reglat al înlănţuirii acţiunilor.

Dar această poveste, pe care nimeni nu o istoriseşte şi ale cărei evenimente ies la iveală asemeni imaginilor care se busculează şi se alungă unele pe altele pe ecran, este o poveste pe care nimeni nu o garantează şi care vine de-a gata. În faţa ei sîntem expuşi surprizei, plăcute sau neplăcute, în funcţie de faptul că ceea ce urmează a fi descoperit va fi minunat sau dezamăgitor. Într-adevăr, povestea este întotdeauna prinsă în acel "totul sau nimic": ea riscă oricînd să se schimbe brusc, să dispară în nesemnificativ, la fel cum această imagine, labilă pe ecran, poate să dispară în negru sau alb, punînd capăt la ceea ce spectatorul crezuse că poate organiza într-o ficţiune durabilă.

Caracterul de poveste al filmului de ficţiune, care are legătură cu puţinul de realitate al materialului filmic (peliculă oscilînd între a fi comoară sau deşeu mat), îi permite să reatragă neîncetat atenţia spectatorului, care, aflat în nesiguranţa a ceea ce va urma, rămîne suspendat în mişcarea imaginilor.

Este, prin urmare, sigur că cinematografia narativă extrage o bună parte din fascinaţia pe care o exercită din facultatea de a îşi deghiza discursul în

poveste. Totuşi, nu trebuie exagerată importanţa acestui fenomen, căci e la fel de adevărat că, mergînd la cinema, spectatorul caută acolo enunţare, naraţiune. Plăcerea filmică nu este constituită numai din mici temeri pe care le am şi care provin din faptul că nu ştiu ceea ce va urma (sau poate că mă prefac că nu ştiu): ea ţine şi de aprecierea mijloacelor puse în aplicare în desfăşurarea povestirii şi constituirea diegezei. Astfel, cinefilii (dar orice spectator de film este deja un cinefil) se desfată cu un anumit decupaj, o anumită mişcare a camerei care le pare că poartă semnătură şi este, prin urmare, inegalabilă. Plăcerea pe care o am văzînd un film de ficţiune constă, deci, într-un amestec de poveste şi discurs, în care atît spectatorul naiv (şi rămînem cu toţii, astfel) cît şi cunoscătorul găsesc de cuviinţă, printr-un clivaj menţinut, să fie, în acelaşi timp, satisfăcuţi. Cinematografia clasică îşi extrage de aici eficacitatea. Printr-un reglaj în acelaşi timp foarte ferm şi puternic, instituţia cinematografică cîştigă pe ambele fronturi: dacă spectatorul se lasă atras de şi în poveste, ea se impune în subsidiariar, dacă el este atent la discurs, îşi face un titlu de glorie din măiestria sa.

### 2.4. Coduri narative, funcţii şi personaje

#### 2.4.1. Povestea programată: intrigă de predestinare şi expresie hermeneutică

Cînd mergem să vedem un film de ficţiune, mergem întotdeauna să vedem, în acelaşi timp, acelaşi film şi un film diferit. Aceasta ţine de două stări de lucruri. Pe de o parte, toate filmele istorisesc, sub aparenţe şi cu peripeţii diferite, aceeaşi poveste, a înfruntării dintre Dorinţă şi Lege şi a dialecticii lor cu surprize aşteptate. Întotdeauna altfel, povestea e mereu aceeaşi.

Pe de altă parte, orice film de ficţiune, prin aceeaşi mişcare, trebuie să dea impresia de dezvoltare reglată şi de apariţie datorată numai hazardului, astfel încît spectatorul să se regăsească în faţa lui, într-o poziţie paradoxală: aceea de a putea şi a nu putea prevedea urmarea, de a dori şi a nu dori să o afle. Or, dezvoltarea programată şi apariţia neaşteptată sînt reglate, în urzeala lor, de către instituţia cinematografică şi fac parte din aceasta: ele ţin de ceea ce vom numi coduri narative.

Prin aceasta, filmul de ficţiune ţine de ritual, el trebuie să aducă spectatorul în faţa unei dezvăluiri, a unui adevăr sau a unei soluţionări, printr-un anumit număr de etape obligatorii, de ocolişuri necesare. O parte a codurilor narative vizează, deci, să regleze această înaintare înceată spre soluţionare şi spre sfîrşitul poveştii, înaintare în care Roland Barthes vedea paradoxul oricărei povestiri: apropierea dezvăluirii finale duce povestea mereu mai departe. Înaintarea filmului de ficţiune este modulată, per ansamblu, de două coduri: *intriga de predestinare* şi *expresia hermeneutică*.

Intriga de predestinare constă în a oferi, din primele minute ale filmului, esenţialul intrigii şi rezolvarea sa, sau cel puţin, rezolvarea sperată. Thierry Kuntzel a relevat asemănarea care există între această intrigă de predestinare şi visul-prolog care prezintă într-un mod foarte condensat şi aluziv ceea ce dezvoltă un al doilea vis.







Două exemple de efecte de predestinare extrase din genericul filmului *The Big Sleep* [Somnul de veci], de Howard Hawks (1946) care anunţă formarea ulterioară a cuplului.







Alte exemple de predestinare; două imagini din *The Most Dangerous Game* [Joc periculos] (1932) anunțate, de la primul fragment din generic de către fotografia inelului de bătut pe poartă; o imagine a vînătorii finale.

Acest procedeu narativ este, contrar a ceea ce se crede în general, foarte frecvent în filmul cu enigmă, căci, departe de a "ucide" suspansul, îl întărește. În *Double Indemnity*, de Billy Wilder (1944), eroul dă dintr-o dată soluția enigmei: a ucis pentru o femeie și pentru bani, și amîndouă i-au scăpat, la final, printre degete.

Intriga de predestinare, care dă orientare poveștii și povestirii și, cumva, le programează, poate figura în mod explicit (în cazul filmului *Double Indemnity*), aluziv (sub forma cîtorva planuri de generic) sau implicit, ca în filmul care începe printr-o "catastrofă" ce lasă să se înțeleagă că vom afla mai tîrziu motivele și că răul va fi reparat (vom reveni asupra acestui punct cînd vom vorbi despre funcții).

După ce soluția a fost anunțată, povestea trasată și povestirea programată, intervine, în acel moment, un întreg arsenal de întîrzieri, în cadrul a ceea ce Roland Barthes numește "expresia hermeneutică", care constă într-o secvență de etape legate între ele și care ne duc de la instaurarea enigmei la soluționarea ei prin intermediul pistelor false, capcanelor, suspendărilor sau omisiunilor.

În *Dial M. for Murder* [Cu "C" de la crimă], de Alfred Hitchcock (1953), în momentul în care ucigașul plătit intră în apartamentul victimei, suita de planuri este stabilită ca să avem sentimentul unei concordanțe perfecte între planul diegetic și planul povestirii. Or, montajul, care urmează aici regulile tradiționale pentru a înfățișa o intrare pe ușă, și care instaurează, prin urmare, o continuitate, "sare" peste un gest al ucigașului, gest care va fi, mai tîrziu, soluția unei părți a enigmei.

Aceste frînări ale înaintării în poveste fac parte dintr-un fel de program anti-program. Este vorba de un program, pentru că el cere să fie reglat în desfășurarea sa, cu scopul de a da, puțin cîte puțin, informațiile necesare dezvăluirii soluției, eșalonarea frînărilor constituind un fel de sintaxă care le și reglealză dispunerea (de unde termenul de "expresie", în sintagma lui Roland Barthes). Poate fi vorba despre un anti-program, în măsura în care funcția sa este de a frîna înaintarea spre soluția fixată de intriga de predestinare sau de locțiitorul ei. Atît intriga de predestinare cît și expresia hermeneutică sînt niște programe dar fiecare reprezintă un anti-program pentru celălalt.

Prin acest joc al constrîngerilor și al contrariilor, finalul poate să dea impresia unei progresii, care nu este niciodată sigură ci se datorează hazardului, și poate să mimeze faptul că se supune unei realități brute, pe care nimic nu o comandă, unde menirea narațiunii este aceea de a banaliza, de a face naturale aceste lovituri programate ale intrigii, de a le face să pară forme ale destinului. Și verosimilul își are rolul său în această construcție: vom reveni în partea consacrată acestui subiect.

În *Quai des brumes* [Suflete în ceață], de Marcel Carné (1938), dezertorul Jean își abandonează hainele militare (cu care riscă să fie reperat) la Panama, administrator al unui bar în care discreția este regula casei. Panama, ca măsură de precauție, le aruncă în apă. Acest gest se înscrie într-un prim program, care tocmai s-a realizat: fuga lui Jean pe un vapor.

Dar hainele sînt aduse la suprafață de poliție împreună cu un cadavru, astfel că Jean este acuzat de acea crimă. Primul program este contracarat și lasă locul unui al doilea: îl va aresta oare poliția pe Jean înainte ca acesta să se îmbarce? De fapt Jean va fi ucis de un cerșetor gelos.

În cinematografie, impresia de apariție bruscă și de fragilitate a "programelor" este accentuată chiar de semnificantul cinematografic, din moment ce unul dintre planuri îl anulează pe celălalt, după cum o imagine o anulează pe cealaltă, fără ca aceea care urmează să poată fi dinainte cunoscută. Compactă și labilă, imaginea în mișcare se pretează deosebit de bine jocului celor două programe.

Nu este întîmplător faptul că filmul polițist este unul din cele mai prolifice în domeniul cinematografiei: aceasta se întîmplă pentru că enigma se sprijină aici pe o materie de expresie care i se potrivește foarte bine, imaginea în mișcare, adică imaginea instabilă. Să mai arătăm și relația care există între codul narativ al întîrzierilor și fetișism: ambele se articulează pe logica lui "tocmai înainte de", pe întîrzierea dezvăluirii adevărului.

Economia acestui sistem narativ (și chiar este vorba despre economie, pentru că vizează regularizarea informației livrate) este remarcabil de eficientă în măsura în care acesta este ambivalent. El face ca spectatorul să poată să simtă, în același timp, teama și speranța. În western, de exemplu, dacă eroul întîmpină greutăți din partea bandiților, scena reprezintă o întîrziere în raport cu firul director al intrigii, care cere ca el să învingă: acesta este un element de anti-program. Dar, în același timp, scena, care este pentru spectator anunțarea scenei inverse care va veni mai tîrziu și în care eroul se va răzbuna pe agresori, reprezintă un element de program pozitiv.

Sistemul permite și existența pateticului, datorat principiului de "duș scoțian". Un cineast precum John Ford a ridicat la rang de regulă alternarea scenelor de fericire cu cele de violență, astfel încît spectatorul să fie, pe de-o parte, supus sentimentelor extreme (care fac să se piardă din vedere arbitrarul povestirii), iar, pe de altă parte, să fie nerăbdător să vadă imaginile care vor confirma sau infirma ceea ce el vede. La cinema, spectatorul nu are cum să sară la sfîrșitul episodului, ca să verifice felul în care este dus la îndeplinire programul, așa cum se întîmplă cu cititorul unui roman; cititorul ar putea face acest lucru pentru a se asigura în legătură cu ceea ce așteaptă.

### 2.4.2. Funcțiile

Arătam mai sus că filmul de ficțiune are ceva dintr-un ritual, în măsura în care povestea pe care o vehiculează se supune unui program. Este un ritual și pentru că reia fără încetare aceeași poveste sau pentru că, cel puțin intrigile pe care este construit în marea majoritate a cazurilor, pot fi schematizate într-un număr mic de rețele. Filmul de ficțiune, asemeni mitului sau basmului popular, se sprijină pe structuri de bază al căror număr de elemente este finit și al căror număr de combinații este limitat.

Pentru a ne convinge de acest lucru, ajunge să luăm patru filme complet diferite unul de altul (din cadrul cinematografiei clasice americane), precum *The Searchers* [Legea Vestului], *The Big Sleep*, *Swing Times* [Timpul dansului] și *Spellbound*, semnate de John Ford (1956), Howard Hanks (1946), George Stevens (1936), Alfred Hitchcock (1945). Acțiunea acestora se derulează în circumstanțe, situații diferite, pe teme diferite și cu personaje foarte diverse. Dar intriga lor poate fi rezumată, schematizată după un model comun tuturor patru: eroul (sau eroina) trebuie să scoată un alt personaj dintr-un mediu ostil.

În aceste condiții, se poate considera că filmul de ficțiune, dincolo de infinitele variațiuni, este constituit din elemente invariabile, după modul funcțiilor degajate de Vladimir Propp în ceea ce privește basmul popular rus sau al mitemelor definite de Claude Lévi-Stauss în cazul miturilor. Vladimir Propp definește astfel funcțiile:

"Elementele constante, permanente în basm sînt funcțiile personajelor, oricare ar fi acestea și oricare ar fi modul în care aceste funcții sînt duse la îndeplinire".

În exemplele de mai sus, un personaj a fost răpit sau capturat (de indieni, gangsteri, un rival în dragoste sau de... inconștient). Eroul trebuie să facă o contra-răpire pentru a îl readuce pe celălalt personaj într-un mediu "normal" (exterminînd indienii, dezmembrînd banda, ridiculizînd rivalui sau... făcînd ca inconștientul să devină conștient). Situațiile, personajele sau modalitățile de acțiune variază, funcțiile rămîn, în ceea ce le privește, identice.

Aceasta nu înseamnă că funcțiile filmului de ficțiune sînt strict cele ale basmului: au același caracter și, de cele mai multe ori, se apropie de acestea, dar au fost "secularizate".

Funcțiile se combină între ele în cadrul unor secvențe constituind mini-programe, pentru că una o antrenează pe alta (și tot așa) pînă la închidere, care ilustrează întoarcerea la stadiul inițial sau accesul la starea dorită. "Fapta rea" (crimă, furt, despărțire...) implică, într-adevăr, că mai înainte în poveste a existat o "situație" inițială prezentată drept normală și bună și că, mai tîrziu, trebuie "reparată fapta cea rea". La fel, funcția "plecare" presupune funcția "întoarcere".

Din acest punct de vedere orice poveste este homeostatică: ea retrasează reducerea unei dezordini, repune în drepturi. Mai în profunzime, ea poate fi, deci, analizată în termenii conjuncției și ai disjuncției, ai separării și ai uniunii. În cele din urmă, o poveste este făcută din disjuncții (abuzive) care cedează locul, în urma mai multor transformări, unor conjuncții "normale", și din conjuncții "abuzive" care aduc disjuncții "normale". Această schemă structurală, care ar putea fi folositoare pentru a analiza, sau cel puțin a schematiza orice tip de intrigă, poate chiar să funcționeze singură, în afara învelișului ficțiunii tradiționale (asupra acestui punct a se vedea la subcapitolul "Narativ/non-narativ").

Se resimte, prin acest tip de analiză, întreaga încărcătură ideologică reprezentată de acest tip de ficțiune: este vorba de a pune în scenă o ordine socială prezentată drept normală, și care trebuie, cu orice preț, păstrată.

Istoria filmului de ficțiune este, prin urmare, constituită, la fel ca basmul rus ori ca mitul, prin asamblarea unor secvențe de funcții.

Pentru a evita confuzia cu termenul tehnic cinematografic de "secvență", care desemnează un ansamblu de planuri, preferăm utilizarea termenului de "secvență-program", pentru a desemna ceea ce înțelegea Vladimir Propp în literatură, prin "secvență".

Aceste secvențe-program pot să se urmeze unele pe altele, fiecare nouă faptă rea, lipsă sau nevoie antrenează o nouă secvență-program: este cazul foiletonului sau al filmului cu sketch-uri. Mult mai frecvent se întîmplă să înceapă o nouă secvență-program înainte să se fi terminat precedenta. Atunci avem de-a face cu o legare a acestor unități, legare ce nu are vreun scop prealabil, altul decît acela de a închide prima secvență-program.

Acest procedeu de întrerupere a unui program de către un altul face, evident, parte din expresia hermeneutică și este folosit îndeosebi în filmul cu suspans sau cu mister. În *The Enforcer* [Procurorul], de Raoul Walsh (1950), film bazat pe trei timpuri diegetice diferite (prezent, trecut apropiat și trecut îndepărtat), ancheta, rapoartele poliției și mărturisirile gangsterilor se întrerup fără încetare unele pe altele, istoria trecînd astfel de la un nivel la altul înainte a "urca" pînă la primele secvențe-program. Dar procedeul poate fi folosit și în genul comic: se cunosc gagurile dragi lui Buster Keaton ori Jerry Lewis în care, pentru a repara o prostie, se comite o alta, după care, din dorința de a o repara, se comite o a treia...

În fine, două secvențe-program diferite pot avea un sfîrșit comun: așa se face că, în filmul de aventuri, eroul iese învingător din încercări și cîștigă, în același timp, și femeia.

Povestea istorisită de filmul de ficțiune apare, astfel, sub forma unui mecanism: piesele sînt hotărîte odată pentru totdeauna și sînt în număr limitat, dar pot intra într-un număr destul de mare de combinații diferite, alegerea și felul în care sînt îmbinate rămînînd relativ libere.

Dacă instanța narativă nu are decît o libertate restrînsă în organizarea internă și în succesiunea secvențelor-program, ea e, dimpotrivă, total liberă de a alege modul în care sînt îndeplinite funcțiile sau de a fixa atributele și caracterele personajelor. Această libertate e cea care permite ca mecanismul să aibă fețe întotdeauna noi în jocul său reglat și limitat.

### 2.4.3. Personajele

Vladimir Propp propunea ca personajele să fie numite *actanți*, care, în concepția sa, nu se definesc prin statutul social sau prin psihologia lor, ci prin "sfera de acțiune", adică prin grupul de funcții îndeplinite în cadrul poveștii. Urmîndu-i exemplul, A.-J. Greimas propune apelativul de actant pentru cel care nu îndeplinește decît o singură funcție și pe cel de *actor* pentru acela care îndeplinește mai multe astfel de funcții în cadrul poveștii. Propp remarca, deja, faptul că un personaj poate îndeplini mai multe funcții și că o funcție poate fi dusă la îndeplinire de mai multe personaje.

Greimas ajunge astfel la un *model actanțial* cu șase termeni: găsim aici Subiectul (căruia îi corespunde eroul), Obiectul (care poate fi persoana în căutarea căreia pleacă eroul), Destinatorul (cel care fixează misiunea, sarcina sau acțiunea ce trebuie îndeplinită), Destinatarul (cel care va culege roadele acțiunii), Opozantul (care vine să împiedice acțiunea subiectului) și Adjuvantul (care, din contră, îi vine în ajutor). Este clar că unul și același personaj poate fi, simultan ori alternativ, Destinator și Destinatar, Obiect și Destinatar...

În filmul *noir*, personajul femeii ușoare este și Obiect (al căutării), Adjuvant (îl ajută pe erou în îndeplinirea sarcinii) și Opozant (pentru că ea este cea care a pus totul la cale și a încurcat ițele). Pe de altă parte, în *Rio Bravo*, de Howard Hawks (1959), Subiectul este reprezentat de patru personaje diferite: șeriful și cele trei ajutoare ale sale. Ele pot, de altfel, să fie considerate, toate patru, drept un singur personaj.

Dacă actanții sînt în număr finit și rămîn invariabili, personajele sînt în număr practic infinit, din moment ce atributele și caracterul lor pot varia fără să li se modifice sfera de acțiune. Invers, ele pot rămîne aparent identice cînd li se modifică sfera de acțiune.

Astfel, gangsterul (Opozantul) poate fi caracterizat drept venind din medii inferioare, brutal și grosier sau distins și rafinat.

În cazul personajului indianului, păstrînd esența atributelor sale și a caracterizării, sfera de acțiune a evoluat, relativ, în western: simplă mașină de masacru, în anumite filme, el a putut deveni în altele, un subiect cu

funcții pozitive. Foarte revelatoare în acest sens ar putea fi comparația între felul în care sînt reprezentați indienii în *Stagecoach* (1939) și *The Cheyenne Autumn* [Toamna cheyenilor] (1946), ambele semnate de John Ford.

Ceea ce numim de obicei bogăția psihologică a unui personaj nu provine, adeseori, decît din modificarea grupului de funcții pe care le îndeplinește. Această modificare nu se operează în raport cu realitatea, ci cu un model preexistent al personajului, în care anumite legături actanțiale general admise sînt abandonate în favoarea unor combinații inedite.

La nivelul modelului actanțial, personajul de ficțiune este, prin urmare, un operator, pentru că este cel care trebuie să-și asume, prin intermediul funcțiilor pe care le îndeplinește, transformările necesare înaintării poveștii. El asigură și unitatea acesteia, dincolo de diversitatea funcțiilor și polilor actanțiali: personajul filmului de ficțiune este, întrucîtva, firul conducător, apare ca un pol de omogenizare și continuitate.

Dacă modelul actanțial, elaborat pentru domeniul literar, poate fi aplicat personajului filmului de ficțiune, cel puțin dintr-un punct de vedere, acesta din urmă se diferențiază de personajul de roman sau chiar de cel de teatru. Personajul de roman nu este decît un nume propriu (un nume vid) pe care se cristalizează atribute, trăsături de caracter, sentimente și acțiuni. Personajul de teatru se situează între personajul de roman și cel de film: nu este decît o ființă de hîrtie în piesa scrisă, dar care, episodic, este încarnat de cîte un actor. Se întîmplă, în aceste condiții, ca personajul de teatru să poarte marca unui actor: astfel, în Franța, Cidul a luat chipul lui Gérard Philipe și Harpagon pe cea a lui Charles Dullin.

În cinematografie, situația e diferită, din mai multe motive: mai întîi, scenariul nu are, în majoritatea timpului, existență pentru public: dacă se întîmplă să fie cunoscut, acest lucru survine după proiecția filmului: personajul nu există decît pe ecran. Apoi, personajul nu există decît o dată, într-un film care, odată înregistrat, nu cunoaște nici o varație, în timp ce, în teatru, "încarnarea" variază de la un actor la altul, sau, în cazul aceluiași actor, de la o reprezentație la alta. În același fel, personajul filmului de ficțiune nu există, pe de o parte, decît prin trăsăturile unui singur actor (în afara cazului, relativ rar în producția cinematografică, a *remake*-ului) și pe de altă parte, prin intermediul unei singure reprezentații: cea a înregistrării imaginilor, conservate prin montajul definitiv al filmului distribuit. Dacă nu-i vine nimănui să spună "Gerard Philipe" cînd vorbește despre Cid, se întîmplă foarte des să numim actorul cînd ne referim la personajul de film: îmi amintesc foarte bine că în *The Big Heat* [Drumul demnității], de Fritz Lang (1953), Lee Marvin aruncă conținutul fierbinte al unei cafetiere în fața complicei sale, Gloria Grahame, însă am uitat complet numele personajelor. Aceasta ține de faptul că personajul din filmul de ficțiune nu există în afara trăsăturilor fizice ale actorului care îl interpretează, în afara cazului, în general episodic, în care numim un personaj care nu a apărut încă pe ecran.

Statutul personajului, în cinema, ține de ceea ce se numește *star-system*, el însuși propriu modului de funcționare a instituției cinematografice (a se vedea lucrarea lui Edgar Morin, *Les Stars*). Star-systemul, dezvoltat la culme în cinematografia americană, dar prezent în cinematograful comercial de oriunde, se definește atît prin aspectul său economic cît și prin cel mitologic, unul antrenîndu-l pe celălalt. Cinematografia e o industrie care angajează capitaluri importante: prin urmare vizează să-și rentabilizeze la maximum investițiile. Aceasta duce la o dublă practică: pe de o parte, la angajarea cu contract a actorilor, astfel legați de o singură firmă și, pe de altă parte, la reducerea riscurilor, mizîndu-se pe o imagine fixă a actorilor. Dacă actorul se arată a fi deosebit de eficient într-un anumit tip de rol sau de personaj, tendința va fi să se repete operațiunea în filmele următoare, pentru ca rețeta să fie sigură. De aici decurge aspectul mitologic: se construiește, în ceea ce îl privește pe actor, o imagine de marcă, făcînd din el un *star*. Acestă imagine se bazează atît pe trăsăturile fizice ale actorului, pe interpretările sale filmice anterioare sau potențiale, cît și pe viața sa "reală" sau care se presupune a fi reală. Star-systemul are, deci, tendința să facă din actor un personaj, chiar în afara unei realizări de film: personajul de film nu prinde viață decît prin intermediul celuilalt personaj, care este starul.

> Dacă personajul de film cîștigă efect real pentru că se sprijină și pe personajul starului și pe rolurile precedente, actorul poate pierde din realitate: fără a vorbi de Marilyn Monroe, Béla Lugosi a sfîrșit prin a fi luat drept personajul satanic din filmele sale și poate Johnny Weissmuller a intrat în spitalul de psihiatrie avînd trăsăturile lui Tarzan.

În consecință, star-systemul duce la organizarea ficțiunii în jurul unui personaj central sau al unui cuplu central, punîndu-le pe celelalte în umbră. Ține de coerența sistemului faptul că anumite scenarii sînt scrise pentru un anumit actor, în funcție de el. Personajul este, deci, "făcut pe măsura sa". Se știe și că unele contracte ale actorilor stipulează nu numai numărul planurilor care le vor fi consacrate în film dar și anumite caractere ale personajelor pe care le vor interpreta: este cunoscut cazul lui Buster Keaton, căruia, se spune, i se interzicea să rîdă, sau cel al lui Jean Gabin, ale cărui contracte de dinainte de război îi cereau să moară la sfîrșitul filmului. Imaginea starului e mereu o sursă pentru caracterizarea personajului, dar și personajul e o sursă pentru imaginea starului.

Cînd se abordează subiectul realismului în cinema, este necesară operarea unei distincții între realismul materiei de expresie (imagini și sunete) și realismul subiectului filmului.

### 3.1. Realismul materiilor de expresie

Printre artele sau modalitățile de reprezentare, filmul apare ca una dintre cele mai realiste, din moment ce conduce la reproducerea mișcării și a duratei și la restituirea ambianței sonore a unei acțiuni sau a unui loc. Dar chiar și simpla formulare a acestui "principiu" relevă faptul că realismul cinematografic nu se evaluează decît *în raport cu alte moduri de reprezentare* și nu în raport cu realitatea. A trecut vremea în care se credea în obiectivitatea mecanismelor cinematografice de reproducere și cea a entuziasmului cuiva ca Bazin, care vedea în imaginea modelului modelul însuși. Această credință în obiectivitate se fonda atît pe un nereușit joc de cuvinte (vizavi de obiectivul camerei) cît și pe certitudinea că un aparat științific cum e camera este, în mod necesar, neutru. Dar acest subiect a fost îndeajuns examinat în capitolul "Filmul ca reprezentare vizuală și sonoră", ceea ce face inutilă aici reluarea tuturor argumentelor.

Ajunge să amintim că reprezentarea cinematografică (fără să țină numai de cameră) este supusă unei serii întregi de constrîngeri pornind de la necesități tehnice la necesități estetice. Ea este, de fapt, subordonată tipului de peliculă folosit, tipului de iluminare disponibil, definiției obiectivului, necesarelor selecționări și ierarhizări ale sunetelor, este determinată de tipul de montaj, de îmbinarea secvențelor și de punerea în scenă. Toate acestea cer ca publicul să asimileze un vast ansamblu de coduri, pentru ca simpla imagine prezentată să fie considerată asemănătoare în raport cu percepția realului. "Realismul" materialului de expresie cinematografică nu este altceva decît rezultatul unui foarte mare număr de convenții și reguli, care variază în funcție de epoci și culturi. Nu trebuie să mai amintim de faptul că cinematograful nu a fost întotdeauna sonor sau în culori; chiar cînd a devenit astfel, realismul sunetelor sau al culorilor s-a modificat profund în cursul anilor: culoarea din filmele anilor '50 ne pare astăzi foarte exagerată, dar cea din filmele de la începutul anilor '80, prin recursul sistematic la pastel, este la modă. Or, în fiecare etapă (mut, alb-negru, color) cinematograful nu a încetat să fie considerat realist. Realismul apare, prin urmare, ca un cîștig de realitate (a se vedea, în legătură cu aceasta, capitolul "Montajul") în raport cu o stare anterioară a modalității de reprezentare. Însă acest cîștig este infinit ajustabil, prin inovațiile tehnicii, dar și pentru că realitatea însăși nu este niciodată atinsă.

### 3.2. Realismul subiectelor de film

Atunci cînd vorbim de realism cinematografic, înțelegem de asemenea realismul subiectelor și al tratării lor, și, în legătură cu ele, am calificat în sfera







**Neorealismul și posteritatea sa**
*Roma, città aperta*, de Roberto Rossellini (1944-46).
*Sciuscia*, de Vittorio de Sica (1946).
*Ladri di biciclette*, de Vittorio de Sica (1948).






*Umberto D.*, de Vittorio de Sica (1952).
*Salvatore Giuliano*, de Francesco Rosi (1961).

"realismului poetic" cinematografia franceză de dinainte de război, sau drept "neorealism" sfera în care intră anumite filme italienești de după Eliberare.

Neorealismul este un exemplu deosebit de frapant în ceea ce privește ambiguitatea termenului de realism.

Să notăm și faptul că neorealismul, asemeni oricărui nume de școală, este o creație a criticii, care a ridicat a *posteriori* la rangul de model teoretic convergența citorva filme al căror număr ne apare astăzi foarte limitat. Între filme ca cele semnate de Roberto Rossellini (*Roma, città aperta* [Roma, oraș deschis], 1946, *Paisa*, 1946), de Vittorio de Sica (*Sciuscia*, 1946, *Ladri di biciclette* [Hoții de biciclete], 1948), de Luchino Visconti (*La Terra trema* [Pămîntul se cutremură], 1948, *Bellissima*, 1950) și de Frederico Felini (*I Vitelloni*, 1953, *Il Bidone* [Escrocii], 1955) există mai degrabă diferențe stilistice pe care le remarcăm în prezent.

În concepția lui André Bazin, care a fost apărătorul și ilustratorul mișcării, neorealismul putea fi definit de o serie de trăsături specifice, dar acestea se raportau mai mult la întreaga producție cinematografică tradițională decît la realitatea însăși. Potrivit lui, această "școală" s-ar caracteriza prin faptul că se turna în exterior sau în decor natural (în opoziție cu turnarea în studio), prin recursul la actori neprofesioniști (în opoziție cu convențiile "teatrale" ale jocului cu actori profesioniști), prin recursul la scenarii care se inspiră din tehnicile romanului american, prezentînd personaje simple (în opoziție cu intrigile clasice prea "legate" și cu înfățișarea de eroi cu statut extraordinar) în care acțiunea se rarefiază (în opoziție cu evenimentele spectaculoase din filmul comercial tradițional). În fine, cinematografia neorealistă ar fi fost cea care nu utiliza mari mijloace, ieșind, astfel, din obișnuințele instituției cinematografice specifice superproducțiilor americane sau italienești de dinainte de război.

Această serie de elemente definește, în concepția lui André Bazin, neorealismul, dar toate, separate sau în interacțiune, sînt criticabile.

Turnarea în exterior sau în decor natural nu era, în cazul filmelor pe care Bazin le dă drept exemplu, decît parțială: multe dintre scene erau, de fapt, turnate în studio, dar, amestecate cu scene în decor natural, treceau ca fiind turnate în spații reale. Pe de altă parte, turnarea în exterior sau în decor natural nu este, în sine, un factor de realism: trebuie adăugat un factor social acestui decor pentru ca el să devină realist: cartier sărac, loc părăsit, sat de pescari, mahala... Iar, în aceste condiții, și decorurile de studio din filmul *Greed* [Rapacitate], de Eric von Stroheim (1924) sînt la fel de realiste ca decorurile naturale din aceste filme italienești.

Recursul la actori neoprofesioniști, la fel de "naturali" ca și decorul în care trebuie să trăiască, este, la rîndu-i, la fel de limitat și destul de "traficat". Faptul că sînt neoprofesioniști nu înseamnă ca nu trebuie să joace, adică să reprezinte o ficțiune, chiar dacă această ficțiune seamănă cu existența lor reală, iar din cauză că trebuie să interpreteze totuși, sînt constrînși

să se înscrie în convențiile reprezentării. Mai trebuie notat și faptul că erau dublați, în studio, de către actori profesioniști, ceea ce ar putea demonstra că exprimarea lor "realistă"... nu prea era așa. Pe de altă parte, actorii neprofesioniști nu reprezentau decît o parte a distribuției, filmul incluzînd și actori profesioniști. În fine, selecția locurilor de turnare și numeroasele repetări sau filmări succesive pe care le cerea amatorismul lor făceau să crească mult costul producției, ceea ce (alături de revenirea în studiouri pentru turnare sau dublaj) contrazice ultimul punct al "definiției" baziniene în legătură cu economia mijloacelor tehnice ale acestui tip de filme: nu este decît o aparență, intenționată, de economie de mijloace, tot astfel cum nu era vorba decît de o aparență de real în cazul studioului. Era vorba, de fapt, în cazul neorealismului, de a ascunde instituția cinematografică în sine, de a șterge mărcile enunțării. Procedeu foarte "clasic", din care am văzut cîteva exemple ce privesc filmul de ficțiune tradițional.

În ceea ce privește povestea non-dramatică, dacă este adevărat că filmul neorealist abandonează un anumit element de spectaculozitate și adoptă un ritm de acțiune mai lent, la fel de adevărat este că el recurge la ficțiune, în care indivizii sînt personaje, cel puțin prin intermediul unui anumit tipar care ține de o reprezentare socială ale cărei fundamente nu sînt propriu-zis realiste: marginalul, muncitorul model, pescarul sicilian... Pe de altă parte, caracterizarea personajelor s-a schimbat, dar funcțiile rămîn mereu aceleași: fie că eroul pleacă în căutarea bicicletei furate sau încearcă să recupereze secretul atomic pe care un spion se grăbește să îl livreze în străinătate, avem întotdeauna de-a face cu o "căutare", care urmează unei "fapte rele" ce tulburase o "situație inițială". Ficțiunea nu pare mai realistă decît în măsura în care se vrea mai puțin "roz" (populism, subiect social, final decepționant sau pesimist) și, pe de altă parte, în măsura în care refuză anumite convenții. Dar acest abandon sfîrșește, de fapt, prin instaurarea unor noi convenții.

Entuziasmul lui Bazin pentru această "nouă" formă de cinema îl împinge la o anumită exagerare, atunci cînd exclamă, legat de filmul *Ladri di biciclette*, de Vittorio de Sica (1948): "Mai mulți actori, mai multă poveste, mai multă regie, înseamnă într-o iluzie estetică perfectă a realității: un plus de cinema". Nu trebuie privit acest "plus de cinema" decît în accepțiunea peiorativă de "înseamnă cinema", adică o reprezentare în care convențiile au devenit prea evidente ca să fie acceptabile și "naturalizate", o reprezentare în care ele sînt denunțate ca atare. Din acest punct de vedere, urma să vină destul de repede vremea cînd neorealismul va apărea și el ca fiind "cinema".

Altă declarație a lui Bazin ne pare mai justă: "putem clasa, sau chiar ierarhiza stilurile cinematografice în funcție de cîștigul de realitate pe care îl reprezintă. Vom numi, deci, *realist* orice sistem de expresie, orice procedeu al povestirii care tinde să facă să apară un plus de realitate pe ecran". Definiția de față cere, totuși, să precizăm că acest "plus de realitate" nu poate fi estimat decît în raport cu un sistem de convenții despre care se crede, acum, că este caduc. "Cîștigul de realitate" nu ține numai de denunțarea convențiilor ci, așa cum arătam mai sus, această denunțare merge mînă în mînă cu instaurarea unui nou sistem de convenții.

### 3.3. Verosimilul

Verosimilul privește atît raporturile stabilite între un text și opinia comună, raportarea sa la alte texte, cît și funcționarea internă a poveștii pe care o istorisește.

#### 3.3.1. Verosimilul și opinia comună

Verosimilul se poate defini în primul rînd în relația sa cu opinia comună și cu bunele moravuri: sistemul verosimilului se configurează întotdeauna în funcție de buna-cuviință. De aceea, vom considera verosimilă doar acea acțiune care poate fi raportată la o maximă, adică la una dintre formele fixe care, sub aparența unui imperativ categoric, exprimă opinia comună. Astfel, într-un western, nu ne vom mira deloc să vedem că eroul se dedică exclusiv urmăririi ucigașului tatălui său pentru că "onoarea familiei este sacră" sau că, într-un film polițist, detectivul se încăpățînează pînă-n pînzele albe să descopere vinovatul pentru că "odată ce ai pornit trebuie să mergi pînă la capăt".

În consecință, verosimilul constituie o *formă de cenzură*, din moment ce restrînge, în numele bunei-cuviințe, numărul narativelor posibile sau al situațiilor diegetice imaginabile. Astfel, o bună parte a criticii și a publicului a considerat două filme de Louis Malle ca fiind neverosimile pentru că prezentau personaje paradoxale: o tînără mamă echilibrată care își iniția fiul în ceea ce ținea de dragoste (*Le Souffle au cœur* [Suflu la inimă], 1971) și o foarte tînără fată, în același timp naivă și versată, care se prostitua (*La Petite*, 1978). Paradoxul este adesea neverosimil pentru că se opune opiniei commune, *doxei*. Dar aceasta poate varia și, odată cu ea, variază și verosimilul.

#### 3.3.2. Sistemul economic al verosimilului

Verosimilul constă, de altfel, într-un anumit număr de reguli care afectează relațiile dintre personaje, în funcție de maximele la care ele pot fi raportate. Aceste reguli, recunoscute tacit de public, sînt aplicate, însă niciodată explicate, astfel încît raportul unei povești cu sistemul de verosimilitate căruia i se supune este, în esență, unul mut. *Gunfight*-ul final din westernuri corespunde regulilor foarte stricte care trebuie respectate dacă nu vrem ca publicul să considere situația neverosimilă sau să creadă că regizorul este foarte dezinvolt. Or, nimic nu explică, nici în western, nici în realitate, de ce eroul trebuie să înainteze în mijlocul drumului și să aștepte ca adversarul să scoată pistolul.

Pe de altă parte, este considerat verosimil ceea ce este previzibil. Din contră, vom aprecia ca fiind neverosimil ceea ce spectatorul nu putea prevedea absolut deloc, nici prin intermediul poveștii, nici prin intermediul maximelor, iar acțiunea "neverosimilă" va apărea drept ceva forțat, venind din partea instanței narative, pentru a-și atinge scopurile. Dacă, de exemplu, nu vrem

ca sosirea salvatoare a cavaleriei la ferma asediată de indieni să pară neverosimilă, vom avea grijă să se introducă în povestire cîteva scene care să indice faptul că ferma nu se află departe și că, pe de altă parte, comandantul cavaleriei este la curent cu ceea ce se întîmplă aici. Caracterul verosimil are, prin urmare, legătură cu motivația acțiunilor intreprinse. Orice unitate diegetică are, de altfel, o funcție dublă: o funcție imediată și una la termen. Funcția imediată variază, însă cea la termen este de a pregăti discret sosirea unei alte unități, căreia îi va servi drept motivație.

În *La Chienne* [Cățeaua], de Jean Renoir (1931), Maurice vrea să primească o explicație calmă de la femeia pe care o întreține dar care îl înșeală. În timp ce Maurice stă pe gînduri, Lulu desface, cu un cuțit de tăiat hîrtie, paginile unei cărți mari. Această acțiune este verosimilă pentru că Lulu a fost prezentată drept o leneșă: altfel spus, lenea sa motivează faptul că citește în pat și folosește un cuțit de tăiat hîrtie.

Dar Maurice, exasperat, o ucide cu acest cuțit: omorul e verosimil în măsura în care personajul are motive "psihologice" și morale și pentru că, pe de altă parte, arma crimei se găsea "din întîmplare" și "în mod firesc" pe-acolo.

"A tăia paginile unei cărți" semnifică, din punctul de vedere al funcției imediate, dezinvoltura și futilitatea lui Lulu, iar din cel al funcției la termen, introduce, "în mod firesc", omorul.

Dacă în diegeză cauzele sînt acelea care par a determina efectele, în construcția povestirii efectele sînt acelea care determină cauzele. În exemplul dat, Maurice nu o ucide pe Lulu cu un cuțit de tăiat hîrtie pentru că ea îl folosea, ci ea îl folosește pentru că urmează a fi ucisă de Maurice. Astfel, povestirea cîștigă în economie, din mai multe puncte de vedere. Ea cîștigă, mai întîi, prin dubla funcțiune a unității diegetice care, într-un fel, este utilă de două ori în loc de o singură dată. Mai cîșigă și pentru că o unitate poate fi supradeterminantă sau supradeterminată: ea poate, într-adevăr, ori să servească drept punct de întîlnire pentru mai multe unități care urmează și sînt diseminate în povestire, sau poate să fie chiar ea cerută de mai multe unități care o precedă. Cîștigă și prin inversarea determinării narative a cauzei de către efect, printr-o motivare diegetică a efectului de către cauză. Ea transformă, astfel, raportul artificial și arbitrar stabilit de narațiune într-unul verosimil și natural, stabilit de faptele diegetice. În această optică, verosimilul nu este, deci, decît un mijloc de a naturaliza arbitrariul povestirii, de a îl realiza (în sensul de a-l da drept real). Pentru a relua formula lui Gérard Genette, dacă *funcția* unei unități diegetice este de a fi folositoare unui scop, *motivația* sa este ceea ce îi trebuie pentru a disimula funcția. În cele mai reușite cazuri de povestire "transparentă", "verosimilul este o motivație implicită și nu costă nimic", din moment ce, dînd seama de opinia comună și de maximele convenite, nu are nevoie să fie înscris în istorisire.





**Efectul-gen: trei aspecte ale filmului negru american**

*Scarface*, de Howard Hawks (1932)
*High Sierra*, de Raoul Walsh (1941)






*The Enforcer* [Procurorul], de Raoul Walsh şi Bretaigne Windust (1950)

**3.3.3. Verosimilul ca efect de corpus**

Dacă verosimilul poate fi definit în raport cu opinia comună şi cu maximele, el se defineşte (dar merge mînă în mînă) şi în raport cu textele, în măsura în care acestea au întotdeauna tendinţa de a exprima o opinie comună, prin convergenţa lor. Caracterul verosimil al unui film datorează mult, prin urmare, filmelor deja realizate: va fi considerat verosimil ceea ce a fost deja văzut într-o operă anterioară. Semnalam mai devreme faptul că, în multe cazuri, paradoxul era neverosimil, dar acest lucru nu e adevărat decît în prima sau în primele apariţii în filme: odată ce va fi reluat de mai multe ori în filme, el va apărea ca fiind normal, verosimil.

În ceea ce priveşte verosimilitatea personajelor, am arătat deja că, în jocul de interferenţe între actor şi personaj, caracterul verosimil al celui din urmă datora mult precedentelor utilizări ale celui dintîi şi imaginii de star pe care, astfel, şi-a format-o: personajul extravagant interpretat de Jean-Paul Belmondo în *Flic ou Voyou* [Poliţist sau delincvent], de Georges Lautner (1978), nu "ţine", nu este verosimil decît pentru că Belmondo interpretase acest tip de personaj în numeroase filme anterioare. Personajul tînărului antisocial care proliferează în filmele franţuzeşti de la sfîrşitul anilor '70 îşi datorează, parţial, succesul şi caracterul de verosimilitate unor date sociologice legate de o perioadă de criză economică. Însă acest avatar cinematografic al tînărului, al anarhistului, al şomerului, al ratatului şi al celui de stînga (cu reminiscenţe de hippy) este verosimil graţie recurenţei într-un anumit număr de filme din această epocă: succesul său nu ţine de faptul că este verosimil, caracterul său verosimil ţine de succesul său, care poate fi, fără îndoială, analizat în termeni de ideologie (şi nu de realitate).

Se poate spune, prin urmare, că trăsătura de verosimilitate se stabileşte nu în funcţie de realitate ci în funcţie de texte (filme) deja stabilite. Ea ţine mai mult de discurs decît de adevăr: este un *efect de corpus*. Astfel, ea este fondată pe reiterarea discursului, atît la nivelul opiniei comune, cît şi la cel al ansamblului de texte: de aceea, este întotdeauna o formă de cenzură.

În consecinţă, este clar faptul că, de fapt, conţinutul operelor se decide mult mai mult în raport cu operele anterioare (urmîndu-le ori venind în contra lor) decît în raport cu observarea "mai fină" ori "mai adevărată" a realităţii. Caracterul verosimil trebuie, în aceste condiţii, să fie înţeles ca o formă (ca o organizare, adică) a conţinutului, banalizată pe parcursul textelor. Schimbările şi evoluţia sa sînt, prin urmare, o funcţie a sistemului de verosimilitate anterior: personajul "tînărului asocial"nu este decît un avatar al "vagabondului" deceniilor precedente, personaj a cărui importanţă cinematografică avea o relevanţă sociologică ieşită din comun. În cadrul acestei evoluţii a caracterului de verosimilitate, noul sistem nu apare ca fiind "adevărat" decît pentru că vechiul sistem este declarat caduc şi denunţat drept convenţional. Dar noul sistem este, în mod evident, la fel.

### 3.4. Efectul-gen

Privind caracterul de verosimilitate ca fiind un *efect de corpus*, acesta va fi cu atît mai solid în cadrul unei lungi serii de filme apropiate unele de altele prin expresie și prin conținut, cum este cazul în interiorul unui gen: există, în ceea ce privește verosimilul, un *efect-gen*. Acest efect-gen cunoaște o dublă incidență.

El permite, mai întîi, prin permanența aceluiași referent diegetic și recurența scenelor "tipice", consolidarea verosimilului, de la un film la altul. În western, codul onoarei eroului sau felul de a acționa al indienilor apar ca fiind verosimile, pe de o parte, fiindcă sînt fixe (într-o perioadă, filmele de acest gen nu cunoșteau decît un singur cod al onoarei și un singur comportament în ceea ce îi privește pe indieni) și, pe de altă parte, pentru că sînt repetate ritualic, reluate de la un film la altul.

Apoi, efectul-gen permite stabilirea unui caracter verosimil propriu unui gen aparte. Fiecare gen își are propriul caracter verosimil: cel al westernului nu este același cu cel al comediei muzicale sau al filmului polițist. Ar fi neverosimil ca într-un western adversarul eroului să se recunoască învins după ce a fost ridiculizat în public (ceea ce e absolut verosimil în comedia muzicală) și ar fi neverosimil ca, în aceasta din urmă, adversarul să tragă sfori ca să îl omoare pe cel care l-a ridiculizat. Nici faimoasele "reguli ale genului" nu sînt valabile decît în cadrul unui gen, și nu țin decît de importanța verosimilului în vigoare în ansamblul filmelor realizate ce aparțin acelui gen. Această dublă incidență a efectului-gen nu este efectivă decît dacă caracterul verosimil este menținut, această menținere fiind necesară coeziunii genului. Totuși, aceasta nu înseamnă că verosimilul unui gen este fixat o dată pentru totdeauna și nu cunoaște variațiuni: el este susceptibil de a evolua în cîteva puncte, cu condiția ca altele să fie respectate și menținute. Astfel, în western, caracterul verosimil a fost remaniat față de cum era la începuturi. Dar aceste remanieri (și e valabil pentru orice gen) au tendința să ducă mai mult la supraviețuirea verosimilului decît la o mai mare apropiere de realitate.

În *Guns in the Afternoon*, de Sam Peckinpah (1962), celor doi eroi, vînători de primă mînă, li se întocmește un contract de lucru de către un angajator și sînt obligați să-și pună ochelari pentru a-l citi cu atenție. Această grijă birocratică și acest obicei oarecum demodat par mai realiste, mai verosimile decît respectul pentru cuvîntul spus și eterna tinerețe a eroului "tradițional", dar, cu toate acestea, protagoniștii filmului lui Peckinpah se conduc după aceleași scheme (codul onoarei, dorința de a se face dreptate...) ca și predecesorii lor.

Cîțiva ani mai tîrziu, westernul italian va pune și el în discuție convențiile "suprawesternului" (din care face parte *Guns in the Afternoon*), pentru a stabili altele noi.



A fost adeseori relevat faptul că ceea ce caracteriza cinematografia, între modalitățile de reprezentare, era impresia de realitate care se degaja din viziunea filmelor. Această "impresie de realitate", al cărei prototip mitic este teama de care au fost cuprinși primii spectatori ai filmului lui Lumière, *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* [Sosirea trenului în gara din Ciotat] (1895), a stat în centrul cîtorva reflecții și dezbateri privind cinematograful, toate încercînd să-i definească specificitatea (în opoziție cu pictura, fotografia...) sau fundamentele tehnice și psihologice, precum și să-i analizeze consecințele venind din atitudinea spectatorului față de filme.

Impresia de realitate resimțită de spectator în timpul vizionării unui film ține, mai întîi, de *bogăția perceptivă* a materialelor filmice, a imaginii și sunetului. În ceea ce privește imaginea cinematografică, aceasta se datorează atît înaltei definiții a imaginii fotografice (se știe că o fotografie este mai "fină", mai bogată în informații decît imaginea de televiziune), care prezintă spectatorului *urme* ale obiectelor într-un mod extrem de detaliat, cît și restituției mișcării, ea oferind densitate acestor *urme*, un volum pe care nu îl au în fotografia fixă: oricine a avut experiența aplatizării imaginii, distrugerii profunzimii atunci cînd se operează un stop-cadru în cursul proiecției unui film.

Redarea mișcării deține, prin urmare, un loc important în impresia de realitate, și de aceea ea a fost cu deosebire studiată de către psihologii Institutului de filmologie (A. Michotte van den Berck, Henri Wallon...). Ea este rezultatul unui reglaj tehnologic al aparatului cinematografic, care permite defilarea unui anumit număr de imagini fixe (fotogramele) într-o secundă (18 pe timpul filmului mut, 24 în ceea ce privește filmul sonor); această defilare permite unor fenomene psihofiziologice să acționeze pentru a da impresia de mișcare continuă. Efectul *phi* stă în fruntea acestor fenomene: atunci cînd sînt aprinse, succesiv dar alternativ, spoturi luminoase ușor distanțate unele de altele, se "vede" un traiect luminos continuu și nu o succesiune de puncte spațiate: este "fenomenul de mișcare aparentă". Spectatorul a restabilit mental continuitatea și mișcarea acolo unde nu exista, de fapt, decît discontinuitate și fixitate: este ceea ce se produce, în cinema, între două fotograme fixe cînd spectatorul umple golul existent între cele două atitudini ale personajului, fixate de două imagini succesive.

Nu trebuie confundat efectul *phi* cu persistența retiniană. Primul ține de umplerea mentală a unei distanțe reale, pe cînd cea de-a doua se datorează relativei inerții a celulelor retinei, care păstrează, pentru scurt timp, urma unei impresii luminoase (cum este cazul atunci cînd închidem ochii după ce am privit fix un obiect puternic luminat sau cînd agităm bine o țigară aprinsă, în întuneric și "vedem" un arabesc luminos).

Persistența retiniană nu joacă, practic, nici un rol în percepția cinematografică, contrar a ceea ce s-a afirmat adeseori.

Trebuie să mai notăm și faptul că a reproduce aparența mișcării înseamnă, de fapt, a reproduce realitatea ei: o mișcare reprodusă este o mișcare "adevărată", din moment ce manifestarea vizuală este, în ambele cazuri, identică.

Bogăția perceptivă proprie cinematografiei ține și de co-prezența imaginii și a sunetului, acesta din urmă redînd scenei reprezentate volumul sonor (nu este și cazul picturii, al romanului), lăsînd astfel impresia că ansamblul datelor perceptive ale scenei inițiale a fost respectat. Impresia este cu atît mai puternică cu cît reproducerea sonoră are aceeași "fidelitate fenomenală" ca aceea a mișcării.

Dacă bogăția perceptivă a materialelor filmice este unul din fundamentele acestei impresii de realitate pe care o lasă cinematografia, ea este întărită și mai mult prin poziția psihică a spectatorului în momentul proiecției. În ceea ce privește impresia de realitate, această poziție poate fi definită prin două dintre aspectele sale. Pe de o parte, spectatorul cunoaște o scădere a pragului vigilenței: conștient de faptul că se află într-o sală de spectacol, el suspendă orice acțiune și renunță, parțial, la orice probă de realitate. Pe de altă parte, filmul îl bombardează cu impresii vizuale și sonore (este vorba despre bogăția perceptivă despre care aminteam) printr-un flux continuu și grăbit (asupra acestor puncte, a se vedea mai departe capitolul consacrat identificării).

Dar există și alți factori ai impresiei de realitate, în afara fenomenelor de percepție legate de materialul filmic și de starea deosebită în care se găsește spectatorul. Impresia de realitate se fondează și pe coerența universului diegetic construit de ficțiune. Puternic subordonat sistemului verosimilului, organizat în așa fel încît fiecare element al ficțiunii să pară că răspunde unei necesități organice și să apară ca fiind obligatoriu în ochii unei presupuse realități, universul diegetic capătă consistența unei lumi posibile, a cărei construcție, artificiu și arbitrar sînt mascate în favoarea unui firesc aparent. Acestea, după cum am notat deja, datorează, mult de altfel, modului de reprezentare cinematografică, defilării imaginii pe ecran, care conferă ficțiunii aparența de ivire evenimențială, de "spontaneitate" a realului.

> Apariția bruscă, datorată în parte imaginii în continuă mișcare, nu intră în contradicție cu coerența, cu consistența universului ficțional: ea este parte integrantă a construcției ficțiunii. Pentru că pare că se ivește în fața noastră și este supus hazardului, universul ficțional devine consistent și dă impresia de realitate. Dacă ar fi prea previzibil și, în mod evident, prea reglat, el nu ar mai apărea ca o ficțiune, ci precum un artificiu fără profunzime.

Există și alte detalii. Sistemul de reprezentare iconică, dispozitivul scenic propriu cinematografiei și fenomenele de identificare primară și secundară (cu camera și cu personajele; în legătură cu acest subiect, a se vedea mai departe pp. 186-192, capitolul dedicat acestei probleme, și mai cu seamă paragraful "Identificare și structură") fac în așa fel încît spectatorul să fie inclus în scena reprezentată, devenind, în acest mod, într-un fel, parte activă a situației la care asistă. Jean-Pierre Oudart definește această înscriere a personajului în scenă drept *efect de real*, distingîndu-l de *efectul de realitate*. În concepția sa, efectul de realitate ține de sistemul de reprezentare, și mai ales de sistemul perspectiv pe care cinematografia l-a moștenit din pictura occidentală, în timp ce efectul de real ține de faptul că locul subiectului-spectator este marcat, înscris chiar în cadrul sistemului reprezentativ, ca și cum ar fi în același spațiu. Această includere a spectatorului face ca el să nu mai perceapă elementele reprezentării ca atare, ci să le perceapă ca fiind lucrurile însele.

Sprijinul reciproc pe care și-l acordă diferiții factori ai impresiei de realitate a făcut ca aceasta din urmă să pară, mult timp, un element de bază al cinematografiei, care îi definea specificitatea. De atunci, unii teoreticieni ori esteticieni ai cinematografiei, ca de pildă André Bazin și Amédée Ayfre, au crezut că o pot ridica la rang de normă estetică, care nu ar putea fi capabilă să transgreseze, fără a trăda, "ontologia imaginii cinematografice" sau "vocația naturală" a cinematografiei. Îndeosebi această ideologie a *transparenței* (pentru acest termen a se vedea p. 57) l-a făcut pe André Bazin să se entuziasmeze în legătură cu neorealismul care, în general, fondează în mod implicit cea mai mare parte a discursului critic tradițional și opinia potrivit căreia imaginile și limbajul cinematografic oferă dublul fidel și natural al realității de care le despart doar niște detalii secundare.

Împotriva acestei pregnanțe a impresiei de realitate și presupusei transparențe a reprezentării cinematografice s-a constituit, prin 1970, pornind de la revista *Cinéthique*, un curent critic în favoarea *deconstrucției*. Miza era de a arăta, pe de o parte, artificialitatea impresiei de realitate, și, pe de alta, importanța ideologică acordată în cadrul cinematografiei transparenței acestui camuflaj al muncii de producție și al premiselor sale, în favoarea unui firesc aparent. Acest curent critic cerea, prin ideile sale, apariția unei cinematografii materialiste care, în opoziție cu cinematografia idealist-realistă, căuta să contracareze efectele de perspectivă produse de obiectiv în structurile spațiale ale imaginii și să rupă, prin "racorduri în textură", înlănțuirea lineară a planurilor, obținută în cinematografa clasică prin folosirea racordului "invizibil".

În ciuda limitelor sale (impresia de realitate nu se reduce la perspectivă și la fluiditatea schimbărilor de plan), curentul în favoarea deconstrucției a avut, se pare, meritul de a fi relansat reflecția asupra impresiei de realitate precum și o concepție idealistă asupra cinematografiei, evitînd de altfel, două piedici: pe de o parte, cea a exclusivității conținutului (reducția sensului unui film la temele ideologice explicite) și, pe de alta, cea a formalismului (autonomia procesului semnificant în raport cu orice conținut sau ideologie).

Reflecția asupra impresiei de realitate în cinema, luîndu-se în considerare toate ramificațiile (determinări tehnologice, psihologice și psihice în re-

lație cu un sistem de reprezentare și ideologia căreia îi aparține), rămîne și astăzi de actualitate, în măsura în care o parte a sa permite demonstrarea ideii unei transparențe și neutralități a cinematografiei în raport cu realitatea, și, pe de altă parte, ea rămîne fundamentală pentru perceperea funcționării și reglajelor instituției cinematografice, concepută ca o mașinărie socială de reprezentare.

Acestea fiind spuse, trebuie să notăm că reflecția asupra impresiei de realitate în cinema a cam ascuns un alt aspect fundamental (care nu intră neapărat în contradicție cu precedentul) care vizează atenția pe care o acordă spectatorul imaginii filmice: "puținul de realitate". În parte, pentru că oscilează între un statut deplin de reprezentare (reprezintă ceva în mod realist) și extrema evanescență a materialului său (umbre și unde), imaginea filmică fascinează și reține. Ea îi cere spectatorului să nu fie doar un simplu martor, ci și cineva care invocă foarte frecvent ceea ce este reprezentat, convins fiind de slaba consistență a reprezentării.

## Lecturi sugerate


**1. CINEMATOGRAFUL NARATIV:**

**1.1. Valoarea socială a obiectelor reprezentate**

Christian METZ, "Images et pédagogie", "Au-delà de l'analogie, l'image" in *Essais sur la signification au cinéma*, vol. 2, Ed. Klincksieck, 1972.

**1.2. În căutarea unei legitimități**

Jean MITRY, "En quête d'une dramaturgie" in *Esthétique et psychologie du cinéma*, vol. 2, Ed. Universitaires, 1965.

**1.3. Opoziția "narativ/non-narativ"**

Christian METZ, "Cinéma moderne et narrativité" in *Essais sur la signification au cinéma*, vol. I, Ed. Klincksieck, 1968.

Dominique NOGUEZ, *Eloge du cinéma expérimental*, Centre Georges Pompidou, 1979.

**1.4. "Narativ/cinematografic"**

Christian METZ, "A l'intérieur du fait filmique, le cinéma" in *Langage et Cinéma*, Ed. Larousse, 1971, Ed. Albatros, 1978.

André Bazin, "Pour un cinéma impur" in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Ed. Du Cerf, 1975.

Vladimir PROPP, *Morphologie du conte russe*, Col. "Points", Ed. du Seuil, 1970.

François VANOYE, *Récit écrit, récit filmique*, Ed. CEDIC, 1979.

**1.5. Metapsihologia spectatorului**

Christian METZ, *Le signifiant imaginaire*, Col. "10/18", U.G.E. 1977.

**1.6. Reprezentare socială și ideologie**

Marc FERRO, *Cinéma et Histoire*, Col. "Médiations", Ed. Denoël-Gonthier, 1977.

Pierre SORLIN, *Sociologie du cinéma*, Ed. Aubier, 1977.

Colectiv, "Young Mister Lincoln" in les *Cahiers du Cinéma*, nr. 223, august-septembrie 1970.

Colectiv, "Le cinéma de l'histoire" in revista *Cultures*, U.N.E.S.C.O., 1977.

**2. FILMUL DE FICȚIUNE**

**2.1. Problema referentului**

Oswald DUCROT, Tzvetan TODOROV, "Référence", in *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Ed. du Seuil, 1972.

**2.2. "Povestire, narațiune, diegeză"**

Gérard GENETTE, "Frontières du récit" in *Figures II*, Ed. du Seuil, 1969. "Discours du récit" in *Figures III*, Ibid., 1972.

Christian METZ, "Remarques pour une phénoménologie du narratif" in *Essais sur la signification au cinéma*, vol. I, Ed. Klincksieck, 1968.

Raymond BELLOUR, "Enoncer" in *L'Analyse du film*, Ed. Albatros, 1980.

**2.3. "Politica autorilor"**

Colectiv, *La Politique des auteurs*, Ed. Champ libre, 1972.

**2.4. Distincția "poveste/discurs"**

Émile BENVENISTE, "Les relations de temps dans le verbe français" in *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, 1972.

Christian METZ, "Histoire/Discours (Note sur deux voyeurismes)" in *Le Signifiant imaginaire*, Col. "10/18", U.G.E., 1977.

**2.5. Noțiunea de program**

Roland BARTHES, *S/Z*, Ed. du Seuil, 1970.

Thierry KUNTZEL, "Le travail du film II" in *Communication*, nr. 23, Ed. du Seuil, 1975.

Gérard GENETTE, "Discours du récit" in *Figures III*, Ed. Du Seuil, 1972.

Marc VERNET, "La transaction filmique" in *Le cinéma américain*, vol. 2, Ed. Flammarion, 1980.

**2.6. Noțiunea de funcție**

Vladimir PROPP, *op. cit.*

Roland BARTHES, "Introduction à l'analyse structurale du récit" in *Communications*, nr. 8, 1966.

Claude LÉVI-STRAUSS, "La geste d'Asdiwal" in *Anthropologie structurale*, vol. 2, Ed. Plon, 1973.

**2.7. Personajele**

A. J. GREIMAS, "Réflexions sur les modèles actantiels", in *Sémantique structurale*, Ed. Larousse, 1966.

Edgar MORIN, *Les Stars*, Col. "Points", Ed. du Seuil, ediția a 2-a, 1972.

**3. REALISMUL**

**3.1. Materiile de expresie**

Christian METZ, "A propos de l'impression de réalité" in *Essais sur la signification au cinéma*, vol. I, Ed. Klincksieck, 1968.

**3.2. Verosimilul**

Christian METZ, "Le dire et le dit" in *Essais I*, Ed. Klincksieck.

**3.3. Funcție și motivație**

Gérard GENETTE, "Vraisemblance et motivation" in *Figures II*, Ed. du Seuil, 1969.

# Capitolul 4
# Cinematografie și limbaj

## 1. Limbajul cinematografic

Capitolele precedente au făcut foarte rar apel la noțiunea de "limbaj cinematografic". Acest lucru poate părea paradoxal fiindcă noțiunea aceasta se află la intersecția tuturor problemelor pe care le ridică estetica filmului, încă de la începuturi. Ea a servit, strategic, la postularea existenței cinematografiei ca mijloc de expresie artistică. Pentru a dovedi că cinematografia era, fără doar și poate, o artă, ea trebuia să propună un limbaj specific, diferit de cel al literaturii și al teatrului.

Dar a îi atribui un limbaj presupunea riscul de a îi fixa structurile, de a aluneca de la nivelul limbajului la cel al gramaticii: astfel, utilizarea termenului de "limbaj" cu referire la cinematografie, din cauza caracterului său imprecis, a lăsat loc multor neînțelegeri. Acestea jalonează istoria teoriei cinematografiei pînă astăzi și își găsesc formularea în noțiunile de "cine-limbă", gramatica cinematografică, "cine-stilistică", retorică filmică etc.

Miza teoretică a acestor dezbateri nu are nimic academic. Este vorba de a cunoaște modul de funcționare al cinematografiei ca și mijloc de semnificare în raport cu alte limbaje și sisteme de expresie; iar ideea constantă a teoreticienilor va fi, în aceste condiții, de a se opune oricărei tentative de asimilare a limbajului cinematografic de către limbajul verbal. Dar în condițiile în care cinematografia funcționează foarte diferit de limbajul verbal, constatare admisă de toți, mai este el un "limbaj al realității", conform expresiei dragi lui Pier Paolo Pasolini? Cu alte cuvinte, este cinematografia golită de orice instanță de limbaj, și dacă nu este așa, este posibilă precizarea instanțelor sale fără a intra, inevitabil, în contradicție cu gramaticile normative?

### 1.1. O noțiune veche

Expresia "limbaj cinematografic" nu a apărut odată cu semiologia domeniului cinematografic, nici chiar cu lucrarea lui Marcel Martin avînd acest titlu și apărută în 1955. Această expresie se regăsește atît sub penița primilor teoreticieni ai cinematografului, Ricciotto Canudo și Louis Delluc, cît și în scrierile despre cinema ale formaliștilor ruși.

În concepția esteticienilor francezi, îndeosebi, totul consta în a opune limbajul cinematografic limbajului verbal și de a îl defini ca un nou mod de exprimare. Acest antagonism ce se stabilește între cinematografie și limbajul verbal stă în centrul manifestului lui Abel Gance, "La musique de la lumière":

"Nu voi înceta să o afirm: vorbele în societatea contemporană nu mai conțin propriul adevăr. Prejudecățile, morala, contingențele, tarele psihologice au răpit cuvîntului spus adevărata însemnătate. (...) Era important, prin urmare, să se păstreze tăcerea îndeajuns de mult timp pentru a da uitării vechile cuvinte uzate, învechite, dintre care și cele mai frumoase și-au pierdut acoperirea, și, lăsînd să intre afluxul enorm de forțe și cunoștințe moderne, să se găsească un nou limbaj. Cinematografia s-a născut din această necesitate. (...) Așa cum a fost cazul tragediei formale din secolul al XVIII-lea, va trebui, într-adevăr, să i se atribuie filmului viitorului reguli stricte, o gramatică internațională. Geniile nu vor izbucni decît dacă vor fi strînse în corsetul dificultăților tehnice."

Caracterul esențial al acestui non-limbaj constă în universalitatea sa; el permite ocolirea obstacolului diversității limbilor naționale. El înfăptuiește vechiul vis al unui "esperanto vizual": "Cinematograful se potrivește oriunde", scrie Louis Delluc în *Cinéma et Cie*, "este un uriaș mijloc de conversație pentru popoare". Această "muzică a luminii" nu are nevoie de traducere, ea este înțeleasă de toți și permite regăsirea unui fel de stare "naturală" a limbajului, anterioară arbitrariului limbilor.

"Cinematograful, multiplicînd simțul uman al *expresiei prin imagine*, acel simț pe care doar Pictura și Sculptura îl păstrează pînă în zilele noastre, va forma o limbă cu adevărat universală, cu însușiri nebănuite încă. Pentru aceasta, îi este necesar să aducă întreaga "figurare" a vieții, adică arta, spre sursele emoției, căutînd în sine însăși viață, prin mișcare (...). Nou, tînăr, șovăitor, el își caută vocea și cuvintele. Si ne duce, cu a noastră complexitate psihologică dobîndită, la marele limbaj adevărat, primordial, sintetic, limbajul vizual, în afara analizei sunetelor".
(Ricciotto Canudo, *L'usine aux images*, 1927)

Canudo, Delluc sau Gance sînt premergători ai criticilor sau ai cineaștilor-critici. Perspectiva lor este una de promovare: ei vor să demonstreze complexitatea cinematografiei, o numesc "cea de-a șaptea artă" și practică o supralicitare calitativă și o politică sistematică de democrație. Canudo proclamă: "Să nu căutăm analogii între Cinematografie și Teatru. Nu există". În opinia sa, cinematografia este arta totală, spre care au tins, de atunci, toate celelalte.

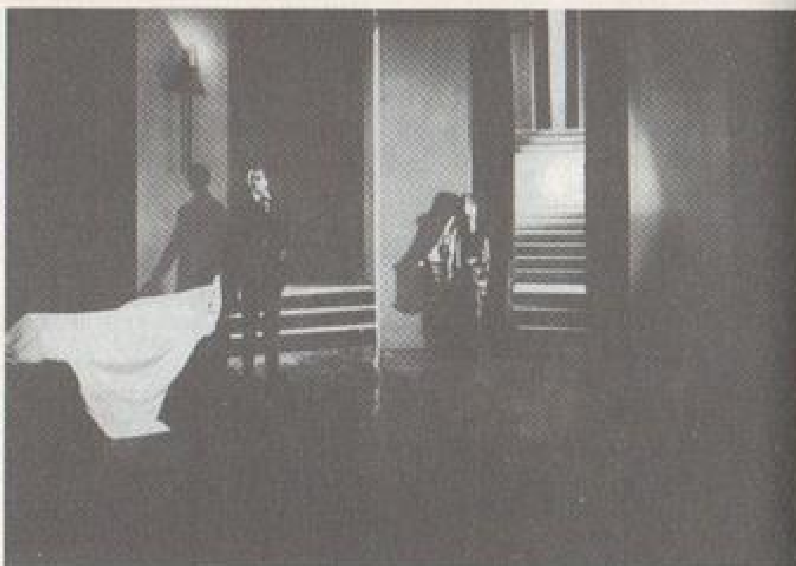
În concepția lui Abel Gance, "limbajul imaginilor care ne aduce în fața ideografiei scrierilor primitive, nu și-a găsit încă locul, pentru că ochii noștri nu sînt făcuți pentru ele".

Într-un sens, aici nu este vorba despre o tentativă reală de a teoretiza cinematografia: de altfel, aluziile la limbaj, dincolo de caracterul lor profetic, sînt în mod deliberat metaforice. Primele baze ale unei reflecții asupra cinematografiei ca și limbaj trebuie, mai degrabă, căutate în perimetrul lui Béla Balázs și al teoreticienilor sovietici.





Limbajul imaginilor în cinematograful mut al anilor '20.
*Der letzte Mann* [Ultimul dintre oameni], de F. W. Murnau (1924).
*Faust*, de F. W. Murnau (1926).





*L'Inhumaine*, de Marcel L'Herbier (1924).
*La Chute de la Maison Usher* [Prăbuşirea casei Usher], de Jean Epstein (1927).

Cu toate acestea, ca să rămînem în domeniul francez, aici voința de a teoretiza este mult mai evidentă la Jean Epstein, autorul multor eseuri de estetică în care afirmă fără încetare necesitatea constituirii unei adevărate filosofii a cinematografiei: "Filosofia cinematografiei trebuie să se facă", exclamă el în *Bonjour Cinéma* (1923).

Epstein împrumută de la Louis Delluc noțiunea de fotogenie, pe care o definește astfel: "Voi numi fotogenie orice aspect al lucrurilor, ființelor și sufletelor care își sporește calitatea morală prin reproducerea cinematografică. Iar orice aspect care nu e majorat prin reproducerea cinematografică nu este fotogenic, nu face parte din arta cinematografică".

Observăm că aici domnește încă perspectiva normativă. Filosofia lui Epstein ține mai mult de o estetică de autor, de o poetică a creației filmice decît de o teoretizare generală.

Nașterea esteticii cinematografice într-o vreme cînd acesta era *mut* are consecințe asupra concepțiilor general acceptate ale expresiei filmice. Cinematografia rămîne, înainte de toate, o artă a imaginii și tot ceea ce e în afara ei (vorbe, scritură, zgomote, muzică) trebuie să îi accepte funcția prioritară. Cele mai "cinematografice" filme mute, după aceste criterii, erau acelea care se lipseau în totalitate de limbă, prin urmare de inserții lingvistice, precum, de exemplu, *Der letzte Man* [Ultimul dintre oameni], de F. W. Murnau (1924). Personajele trebuiau să vorbească cît mai puțin posibil, iar asta limita subiectele și situațiile înfățișabile în ceea ce privește filmele narative, dar punea mult mai puține probleme pentru "documentarele de avangardă". Acestor filme fără intertitluri li s-a atribuit, cîteodată, eticheta de "cinema pur", pentru a le sublinia originalitatea.

Apariția filmului vorbit a zdruncinat mult această suveranitate absolută a imaginii. Iar, în plan estetic, nou-venitul a fost mult timp perceput ca un intrus care trebuia domesticit, atît de către cineaști, Charlie Chaplin, S. M. Eisenstein și mulți alții, cît și de critici.

### 1.2. Primii teoreticieni

Nu vom dezvolta aici o istorie a teoriilor despre cinematografie, ne-ar trebui un volum întreg. Înainte de a aborda eseurile lui Béla Balázs și ale sovieticilor, care au avut un rol decisiv în instaurarea concepțiilor fondatoare ale limbajului cinematografic, trebuie să menționăm studiul lui Hugo Münsterberg, *The Film: A Psychological Study* [Filmul: un studiu psihologic], apărut încă din 1916, la New York. În acesta, Münsterberg analizează mecanismele psihologice ale percepției filmice (problema profunzimii și a mișcării, rolul atenției, memoriei, imaginației și emoțiilor) cu o rară acuitate (a se vedea, mai departe, capitolul 5). Se străduiește, în aceeași măsură, să definească specificitatea cinematografiei, prin care lumea exterioară își pierde greutatea, se eliberează de spațiu, timp și cauzalitate, se mulează "pe formele propriei noastre conștiințe".

Esteticianul maghiar Béla Balázs este cel dintîi care a abordat frontal studiul limbajului cinematografic în primul său eseu, publicat în 1924, *Der Sichtbare Mensch* (Omul vizibil).

Béla Balázs dezvoltă primele sale analize în două cărți ulterioare, *Der Geist das Films* [Spiritul cinematografiei] și *Der Film-Werden und Wiesen einer neuen Kunst* [Cinematografia, natura și evoluția unei noi arte] (1948). Într-un capitol intitulat "O nouă formă lingvistică", Balázs pleacă de la următoarea întrebare: "Cum și cînd a devenit cinematografia o artă de sine stătătoare, folosind metode esențial diferite de cele din teatru și vorbind un alt limbaj formal decît acesta?", și răspunde prin enunțarea a patru principii caracterizînd limbajul cinematografic:

- în cinematografie, există o distanță variabilă între spectator și scena reprezentată, de unde dimensiunea variabilă a scenei care are loc în cadru și cea a compoziției imaginii;
- imaginea de ansamblu a scenei este subdivizată într-o serie de planuri de detaliu (principiu de decupaj);
- există o variație de cadraj (unghi de vedere, perspectivă) a planurilor de detaliu în cursul aceleiași scene;
- în fine, operațiunea de montaj asigură inserția planurilor de detaliu într-o suită ordonată în care nu numai scene întregi se succed, ci și filmarea celor mai mici detalii ale aceleiași scene. Scena, în ansamblu, rezultă ca și cînd am juxtapune în timp elementele unui mozaic temporal.

Teoreticienii și cineaștii sovietici reuniți în jurul V.G.I.K.-ului (prima școală de cinema, condusă de Lev Kuleșov) vor sistematiza această funcție a montajului, pe care Pudovkin o descrie astfel:

> "Prin asamblarea de bucăți separate, realizatorul construiește un spațiu filmic ideal, care este în întregime creația sa. El unește și sudează elemente separate pe care le-a înregistrat, poate, în diferite puncte din spațiul real, astfel încît să creeze un spațiu filmic".

Desigur, vor exista divergențe de analiză și chiar antagonisme între Pudovkin, Eisenstein sau Vertov, dar ei vor recunoaște în unanimitate rolul preponderent al montajului, căci, "dacă arăți ceva așa cum poate vedea oricine înseamnă că nu ai reușit nimic." (A se vedea la pp. 61-67, capitolul 2 precizări privitoare la concepțiile eisensteiniene asupra montajului.)

Dar ipoteza "cine-limbajului" este formulată în modul cel mai explicit în *Poetika Kino*, revistă conținînd cinci eseuri, publicată în 1927 de șase membri ai OPOIAZ (societate de studiu al limbii poetice). În articolul "Fundamente ale cinematografiei", Yuri Tynianov precizează faptul că "în cinema, lumea vizibilă nu este dată ca atare, ci prin corelație semantică, altfel cinematografia nu ar fi decît o fotografie vie. Omul vizibil, lucrul vizibil nu sînt un element de cine-artă decît atunci cînd sînt prezente în calitate de semne semantice".

Această "corelație semantică" este redată printr-o transfigurare stilistică: "corelația dintre personaje și lucruri în cadrul imaginii, corelația dintre personaje, dintre întreg și parte, ceea ce se cuvine să numim «compoziția imaginii», unghiul de filmare și perspectiva din care sînt captate imaginile, ca și lumina, au o importanță colosală". Prin mobilizarea acestor parametri formali, cinematografia transformă materialul său de bază, imaginea lumii vizibile, într-un element semantic al propriului său limbaj.

Tynianov anunță și concepția pasoliniană despre cine-limbaj, atunci cînd scrie că "pe cît de straniu pare, dacă stabilim o analogie între cinematografie și artele cuvîntului, singura legitimă nu ar fi aceea dintre cinema și proză, ci dintre cinema și poezie".

În "Probleme de cine-stilistică", Boris Eichenbaum arată că este "imposibil să considerăm cinematografia ca pe o artă în întregime non-verbală". Cei care vor să apere cinematografia împotriva literaturii uită adesea că, în cinema, cel care e exclus e cuvîntul audibil și nu gîndul, adică limbajul interior". Potrivit acestei ipoteze, lectura unui film necesită travaliu paralel al percepției, el constînd în punerea în funcțiune a limbajului interior, care caracterizează orice gînd: "percepția cinematografică este un proces complex, care merge de la obiect, de la mișcarea vizibilă la interpretarea ei, la construcția limbajului interior. (...) Spectatorul trebuie să depună un efort complex pentru a lega planurile (construcția cine-frazelor și a cine-perioadelor)". Acest raționament îl duce la următoarea definiție: "în cele din urmă, cinematografia, asemeni tuturor celorlalte arte, este un sistem particular de limbaj figurat" (din moment ce, în general, el este utilizat ca și "limbă"). Aceasta presupune că, în ceea ce privește cinematografia, faptul de a fi sau nu un sistem care semnifică depinde de intențiile utilizatorului.

Cu toate acestea, pentru formaliștii ruși, nu există artă, și, în consecință nici "limbă cinematografică" decît atunci cînd are loc o transformare stilistică a lumii reale. Această transformare nu poate interveni decît în legătură cu folosirea unor procedee expresive, rezultînd din intenția de a comunica o semnificație.

"Cine-frază", "cine-semantică", "cine-stilistică", "cine-metaforă" sînt termeni care indică mișcarea generală de extrapolare ce caracterizează demersul acestor teoreticieni. Această mișcare se va amplifica odată cu tentativele de elaborare a "gramaticilor cinematografice".

### 1.3. "Gramaticile" cinematografice

"Gramaticile" cinematografice s-au dezvoltat cu precădere după Eliberare, atunci cînd promovarea artistică a cinematografiei începea să fie tot mai recunoscută. Cinematografia era, prin urmare, o artă cu statut deplin, înzestrată cu un limbaj al său. Pentru a cunoaște mai bine acest limbaj, părea necesară explorarea principalelor sale figuri semnificante.

Proliferarea manualelor didactice după modelul manualelor școlare trebuie să fie direct legată de spectaculoasa expansiune a cine-cluburilor și a mișcărilor de educare a populației. Cinematografia, prima artă cu adevărat

populară prin amploarea audienței, trebuia să fie explicată publicului larg, care, chiar dacă vedea filmele cu o adevărată inocență teoretică, avea, totuși, intuiția unui limbaj.

Această mișcare caracterizează îndeosebi Franța și Italia; totuși, inițiatorul său pare să fi fost britanicul Raymond J. Spottiswoode, autorul unei *Gramatici a filmului*, apărute la Londra în 1935. Spottiswoode sistematizează, din perspectivă didactică, lucrările recente ale lui Eisenstein și Rudolf Arnheim (*Film als Kunst* [Filmul ca artă], 1932).

El compune un tablou de analiză a structurilor și unul de sinteză a efectelor sale, împarte elementele specifice în optice și non-optice, pe acestea în statice și dinamice etc. dar scopul e, în ceea ce îl privește, să definească principiile estetice care pot să servească unui limbaj cinematografic corect.

În spațiul francez, cei mai cunoscuți autori sînt André Berthomieu (*Essai de grammaire cinématographique* [Eseu despre gramatica cinematografică], 1946) și doctorul Robert Bataille (*Grammaire cinégraphique* [Gramatică cinematografică], 1947). Roger Odin a arătat cu pertinență faptul că modelul acestor gramamtici cinematografice îl constituie gramaticile normative de uz școlar. Limbajul cinematografic nu este confruntat în ele cu limba, ci cu literatura: este vorba de a conforma limbajul de film scopurilor "autorilor buni". Scopul gramaticii cinematografice este de a permite dobîndirea unui "bun stil cinematografic" sau a unui "stil armonios" prin cunoașterea legilor fundamentale și a regulilor imuabile care guvernează construcția filmului. Aceste gramatici furnizează o listă de erori și de greșeli grave care se cuvin a fi evitate, în afara cazului în care realizatorul nu urmărește crearea unui "efect stilistic" aparte.

"De exemplu, a sări de la o imagine de ansamblu la un gros plan poate constitui o greșeală voluntară care atrage atenția spectatorului prin caracterul neașteptat și prin cel vizual." (A. Berthomieu)

De unde următoarea definiție: "Gramatica cinematografică studiază regulile care cer artei să transmită în mod corect idei printr-o succesiune de imagini animate care formează un film". (Robert Bataille)

Aceste gramatici funcționează, deci, după modelul normativ al gramaticilor tradiționale aplicate asupra limbajului verbal. Ele vehiculează o estetică analoagă, cea a transparenței ("cea mai bună tehnică este aceea care nu se vede") și a realismului ("trebuie ca imaginea să dea senzația de adevăr") și știm că această estetică a transparenței fundamentată pe non-vizibilitatea tehnicii joacă un rol primordial în cinema.

Analizele limbajului cinematografic propuse de aceste gramatici se inspiră destul de direct din gramaticile limbilor naturale. Ele împrumută terminologia și demersul acestora: pleacă de la planuri (= cuvinte), compun apoi nomenclatura (= construcții de plan), precizează modul în care trebuie structurate în secvențe (= "fraza cinematografică"), enumeră semnele de punctuație.

Dar autorii acestor gramatici sînt, în aceeași măsură, conștienți de caracterul *analogic* al analizelor lor. Robert Bataille precizează, de pildă, că "nu este necesar să se facă un paralelism clar între semnele punctuației tipografice și legăturile optice, alegerea uneia dintre aceste legături neavînd caracter de obligativitate, cum este cazul unui semn de punctuație". El se ferește să asimileze, pur și simplu, planul cuvîntului; le apropie, desigur: "Așa cum fiecare cuvînt evocă o idee, fiecare plan arată o idee", dar insistă în egală măsură pe diferențele dintre ele: "Cuvîntul este, în esență, intelectual, planul, dimpotrivă este, în esență, material". Aceste opoziții sînt adesea comentate în termeni discutabili, însă Robert Bataille dă o definiție a planului mai puțin naivă decît ar putea părea: "planul este reprezentarea vizuală a unei idei simple" și caută să producă un efect asupra spectatorului, care nu este călăuzit decît spre a percepe o singură idee în timpul în care ea apare pe ecran. Pe de altă parte, insistă pe faptul că un plan nu ar putea fi studiat izolat, "rolul său în mecanismul gîndirii depinde esențialmente de locul pe care îl va ocupa în mijlocul celorlalte planuri".

În definitiv, după cum constată Roger Odin în finalul analizei sale, aceste gramatici normative nu sînt nici mai bune nici mai rele decît multe dintre gramaticile școlare dedicate limbajului verbal. Trebuie știut că perspectiva lor este mai mult stilistică decît propriu-zis gramaticală. Practicînd o metaforizare abuzivă a conceptelor, ele aduc, pe alocuri, elemente de descriere a limbajului cinematografic care au servit drept bază pentru multe analize ulterioare.

Aceste "gramatici ale cinematografiei" au fost folosite timp îndelungat drept țap ispășitor al oricărei încercari de abordare formalizantă a limbajului cinematografic, pe parcursul întregii perioade dominate de tezele baziniene ale "transparenței". În momentul în care premisele arbitrare ale acestei concepții, la rîndul lor normative, sînt din ce în ce mai evidente, în mod firesc, anumiți cercetători s-au interesat din nou de elaborarea unor modele gramaticale ale limbajului cinematografic pe bazele "lingvisticii textuale".

### 1.4. Concepția clasică despre limbaj

Refuzul "gramaticilor cinematografiei" implică o concepție empirică asupra limbajului cinematografic; este important să precizăm care este aceasta, înainte de a aborda consolidările teoretice formulate de Jean Mitry și Christian Metz. Lucrarea lui Marcel Martin, intitulată tocmai *Le langage cinématographique* [Limbajul cinematografic], a cărei primă ediție datează din 1955, fiind de mai multe ori reeditată și tradusă, poate servi ca punct de referință pentru a clarifica această concepție "indigenă", așa cum poate fi ea explicată înaintea abordării semiologice a subiectului.

În mod curios, nu există o definiție unitară a expresiei, nici în introducerea, nici în concluzia lucrării în care ea este direct abordată.

Marcel Martin leagă apariția limbajului cinematografic de progresiva descoperire a procedeelor de expresie filmică. În concepția sa, ca de altfel în cea a lui Jean Mitry și Christian Metz, care reiau acest punct al analizei, limbajul cinematografic s-a construit istoric grație aportului artistic al unor cineaști ca D. W. Griffith și S. M. Eisenstein. Cinematografia nu era înzestrată, la început, cu un limbaj propriu, ea nu consta decît în reproducerea unui spectacol anterior, sau în simpla înregistrare a realului. Tocmai pentru că dorise să exprime povești și să vehiculeze idei, cinematografia a trebuit să pună la punct o întreagă serie de procedee expresive; ansamblul acestor procedee poartă numele de limbaj.

Limbajul cinematografic este dublu determinat, mai întîi de istorie, apoi de narativitate. Acest lucru duce la postularea ideii că filmele "primitive" nu au un limbaj, iar cele non-narative cu atît mai mult nu au, sau, dacă ar fi să aibă, acestea ar fi structural identic celui din filmele narative. În primele sale texte Christian Metz împărtășește această ipoteză atunci cînd scrie, de pildă, că: "Un film de Fellini diferă de unul al marinei americane (destinat să-i învețe pe recruți arta de a face noduri) prin talent și prin scop, și nu prin elementele cele mai intime ale mecanismului său semiologic. Filmele care nu fac altceva decît să instruiască sînt realizate ca și celelalte" (*Essais sur la signification au cinema*, vol. I, p. 85). Vom vedea, mai departe, că această poziție este în întregime schimbată în *Langage et Cinéma*.

Această concepție clasică asupra limbajului presupune existența altor două ipoteze: una, care asimilează limbajul unui "limbaj filmic tradițional" (interpretarea rigidă) și cealaltă, care diluează complet instanța de limbaj, făcînd din cinema locul perceperii directe a realului (interpretarea laxă).

### 1.4.1. Limbajul cinematografic tradițional

Dacă afirmația existenței limbajului cinematografic a apărut, în mod strategic, decisivă în concepția pionierilor teoriei acestui domeniu, ea a suscitat mereu, din acel moment, reticențe. Marcel Martin nu se poate împiedica să noteze că "aplicat cinematografiei, conceptul de limbaj este destul de ambiguu. Trebuie oare văzut în acesta ceea ce eu am numit arsenalul gramatical și lingvistic, esențialmente legat de tehnica diverselor procedee de expresie filmică?" (*Le langage cinématographique*, p. 278). Înainte, el constată că cinema-limbajul, atunci cînd se mărginește să fie un simplu vehiculator de idei sau sentimente, conține în el fermenții propriei destrucții în calitatea sa de artă, fiindcă are tendința să devină un mijloc care nu-și mai are în sine propriul scop. Tocmai în acest punct apare noțiunea de limbaj cinematografic tradițional, capabil să acopere orice instanță de limbaj: "Limbajul cinematografic tradițional apare foarte des ca un soi de boală infantilă a cinematografiei, atunci cînd se mărginește să fie un ansamblu de rețete, de procedee, de trucuri care pot fi folosite de toată lumea și care garantează automat claritatea și eficacitatea povestirii și existența sa artistică", ceea ce îl determină pe autor să vorbească de filme care sînt "impecabil de eficiente





**Spre o dispariție a limbajului?**
*L'Eclisse* [Eclipsa], de Michelangelo Antonioni (1962)





*Il Deserto Rosso* [Deșertul roșu], de Michelangelo Antonioni (1964)

pe planul utilizării limbajului, dar complet nule din punct de vedere estetic, din punctul de vedere al ființei filmice".

Este clar că prin această accepțiune a termenului de limbaj se operează o trecere de la nivelul propriu-zis al limbajului la nivelul stilistic, absolut evident atunci cînd Marcel Martin face apel la "trecerea de la *cinema-limbaj* la *cinema-ființă*". Desigur, este foarte just să remarcăm că majoritatea marilor realizatori contemporani au abandonat, practic, tot arsenalul gramatical și lingvistic enumerat și analizat de Marcel Martin în cartea sa, dar este greșit să concluzionăm că limbajul este cel care îmbătrînește și se demodează cel mai mult. Cele care evoluează sînt alegerile stilistice ale realizatorilor, convențiile dominante ale turnării care caracterizează o anumită epocă a cinematografiei. Marcel Martin formulează el însuși această idee cînd, puțin mai departe, scrie: "pentru a evita orice ambiguitate ar trebui, prin urmare, să preferăm conceptul de *stil* celui de limbaj" (p. 279).

### 1.4.2. Spre o dispariție a limbajului?

A reduce limbajul cinematografic la nomenclatura procedeelor narative și expresive și a îl fixa în cadrul ei dă naștere riscului de a îi nega, pur și simplu, existența sau cel puțin de a îi relativiza necesitatea. Depășirea progresivă a limbajului (în sens tradițional) în favoarea "sublimării scriiturii" are drept consecințe aprobarea teoriei baziniene a transparenței (a se vedea mai sus capitolul 2) pentru că filmul, încetînd să fie limbaj și spectacol, devine stil și contemplare, iar ceea ce apare pe ecran seamănă, din nou, cu ceea ce a fost filmat, căci "decupajul și montajul joacă din ce în ce mai puțin rolul lor obișnuit de analiză și de reconstrucție a realului". Spectatorul, de vreme ce nu mai este prizonierul acestui decupaj și montaj analitic, se găsește, atunci, într-un fel, "în fața unei ferestre prin care asistă la evenimente care par că aparțin realității și obiectivității și a căror existență pare a fi absolut independentă de a sa".

Este evident, în aceste condiții, că definiția clasică a limbajului, cu distorsiunile și reticențele sale interne, nu poate fi decît o piedică în calea oricărei reflecții reale asupra statutului acestei instanțe în sinul filmului. Va trebui să fie mobilizat punctul de vedere semiologico-lingvistic, să fie lărgită noțiunea de limbaj și confruntată, la modul cel mai precis posibil, cu ceea ce nu este, pentru a putea aduce toate clarificările dorite în această dezbatere tradițională.

### 1.5. Un limbaj fără semne

În capitolul trei al lucrării *Esthétique et Psychologie du cinéma* [Estetica și psihologia cinematografiei], Jean Mitry a avut meritul de a fi reafirmat existența limbajului cinematografic, lărgind bazele acestuia.

El pleacă, mai întîi, de la concepția tradițională a cinematografiei privită ca mijloc de expresie și adaugă faptul că un mijloc de expresie cum este acesta, "susceptibil de a organiza, de a construi și de a comunica gînduri, putînd dezvolta idei care se modifică, se formează și se transformă, devenind,

atunci, un limbaj, este ceea ce numim limbaj". Această constatare îl determină să definească cinematografia ca fiind o formă estetică (asemeni literaturii), care utilizează *imaginea* și este (în sine și prin sine) un mijloc de expresie a cărui urmare (adică organizarea logică și dialectică) este un *limbaj* (p. 48).

Limbajul, pentru Jean Mitry, este un sistem de semne sau simboluri (definiție foarte saussuriană) care permite desemnarea lucrurilor prin numire, permite semnificarea ideilor și traducerea gîndurilor. El precizează, mai departe, că limbajul nu trebuie să fie redus doar la statutul său de mijlocitor al conversației, adică la limbaj verbal, acesta din urmă nefiind decît o formă particulară a unui fenomen mai general. Există, fără îndoială, și un limbaj cinematografic, chiar dacă acesta își elaborează semnificațiile pornind nu de la figuri abstracte, mai mult sau mai puțin convenționale, ci prin "reproducerea realului concret", adică reproducerea analogică a realului vizual și sonor.

Jean Mitry a observat, cu toată justețea, că eroarea teroteticienilor anteriori, aceea de a sus-ține o concepție dominantă a limbajului cinematografic, rezidă în faptul că aceștia consideră *a priori* limbajul verbal drept forma exclusivă a limbajului, și, din moment ce limbajul filmic este în mod necesar diferit, trag de aici concluzia că acesta *nu este* un limbaj.

> Un pasaj al autorului rezumă cu claritate dialectica proprie elaborării limbajului filmic pornindu-se de la reprezentare, de la imaginea lucrurilor.
>
> "Este evident că un film este cu totul altceva decît un sistem de semne și simboluri. Cel puțin, el nu se prezintă *doar* ca atare. Un film este constituit *în primul rînd* din imagini, imagini *a ceva*. Este un sistem de imagini, avînd ca scop să descrie, să dezvolte și să nareze un eveniment sau o suită de evenimente oarecare. Dar aceste imagini, în funcție de narațiunea aleasă, se organizează într-un sistem de semne și simboluri; ele devin simboluri, sau pot să devină simboluri. Ele nu sînt numai semne, ca și cuvintele, ci sînt mai întîi obiecte, realitate concretă, un obiect care se încarcă (sau care este încărcat) cu o semnificație determinată. În aceast sens cinematografia este un limbaj; ea *devine* limbaj în măsura în care este *mai întîi* reprezentare și o face în folosul acestei reprezentări; este, dacă vrem, un limbaj de grad secund" (p. 53-54).

Perspectivele teoretice ale lui Jean Mitry permit, astfel, evitarea unei duble piedici. Ele vorbesc despre nivelul de existență al limbajului cinematografic, insistînd pe faptul că cinematografia este o reprezentare a realului, însă nu un simplu decalc; libertatea cineastului, crearea unei pseudo-lumi, a unui univers asemănător celui din realitate nu se opun instanței de limbaj: el este, din contră, cel care permite exercițiul de creație filmică.

Orice film presupune atît compoziție cît și îmbinare: cele două activități nu implică în niciun fel alinierea la structuri convenționale. Importanța cinematografiei provine tocmai din faptul că sugerează insistent ideea unui limbaj de tip nou, diferit de limbajul verbal. Limbajul cinematografic se îndepărtează considerabil de limbajul articulat. Inițiativa semiologică inaugurată de Christian Metz a încercat să măsoare distanțe și zone de acoperire posibile, și aceasta cu o precizie neobișnuită în cîmpul teoriei cinematografice.

### 2. Cinematografia, limbă sau limbaj?

După cum am notat mai devreme, găsim uneori în scrierile anumitor esteticieni ai cinematografiei, termenul de "cine-limbă". Astfel, cineastul și eseistul Jean Epstein vorbește despre cinematografie ca despre o "limbă universală". Folosirea empirică a noțiunii de limbaj creează confuzie între nivelurile lingvistice, gramaticale și stilistice – aceasta este concluzia principală care poate fi trasă din parcursul istoric precedent: marea majoritate a tratatelor consacrate limbajului cinematografic repertoriază, de fapt, figurile dominante ale unui tip de "scriitură filmică" (a se vedea mai departe) proprii unei epoci.

Mulți autori pînă la Jean Mitry au încercat să pună față în față termenii de "mijloc de expresie", "limbaj" și cîteodată, de "limbă" în ceea ce privește filmul, dar fără a face apel direct la studiul limbii însești, adică la lingvistică.

Punctul de plecare al demersului lui Christian Metz este următoarea constatare: cinematograful este postulat ca un limbaj, dar este studiat din punct de vedere gramatical ca o limbă. Inspirîndu-se din tripartiția fondatoare saussuriană ("limbajul ca sumă a limbii și cuvîntului vorbit"), Metz va preciza statutul limbajului cinematografic opunîndu-l trăsăturilor care caracterizează o limbă. Este o tentativă de elucidare negativă care explicitează tot ceea ce nu este limbajul cinematografic.

> Această confruntare se regăsește mai ales în articolul "Le cinéma, langue ou langage?" apărut inițial în numărul 4 al revistei *Communications*, în 1964, reeditat în *Essais*, I. Acest număr cuprinde și articolul "Eléments de sémiologie" de Roland Barthes, care lansează programul de cercetări semiologice al deceniului următor.
>
> Semiologia, pe care Ferdinand de Saussure o definea ca fiind "studiul sistemelor de semne în sînul vieții sociale" (deci al diferitelor limbaje), nu s-a dezvoltat, cel puțin în Franța, decît începînd cu acea dată. Ea poate fi caracterizată drept generalizarea la nivelul altor limbaje a procedeelor de analiză de inspirație lingvistică; de aici au decurs multiplele contestații pe care le-a provocat. În timpul perioadei inițiale (1964-1970), ea s-a preocupat în principal de aspectele narative ale limbajelor (prin lucrările lui Claude Brémond, Gérard Genette, Tzvetan Todorov), pentru a se deplasa, apoi, spre studierea enunțării și a discursului. Astfel, *Eseurile* lui Christian Metz sînt în primul rînd centrate pe problemele de narațiune filmică. Lucrarea *Langage et Cinéma*, apărută în 1971, marchează o radicalizare metodologică a inspirației lingvistice prin folosirea directă a conceptelor din *Prolegomene la o teorie a limbajului*, de Louis Hjelmslev. Abia progresiv, începînd cu studierea trucajelor, apoi a spectatorului,

moștenirea lingvistică este completată de un punct de vedere psihanalitic, din ce în ce mai determinant în *Le Signifiant imaginaire*.

De fapt, nu este posibil să dăm o imagine de ansamblu asupra semiologiei, aceasta adaptîndu-se fiecărui domeniu de studiu. Dacă în cîmpul literar i se poate recunoaște o anumită omogenitate, din contră, semiologia picturii, a lui Louis Marin, și cea a muzicii, a lui Jean-Jaques Nattiez, nu au în comun cu aceea a lui Christian Metz decît un corp de referințe inițiale, care vor fi mult reprelucrate ulterior.

**2.1. Limbaj cinematografic și limbă**

În *Cursul de lingvistică generală*, Saussure face mai întîi distincția între limbă și limbaj. Prima nu este decît o parte determinată a celui de-al doilea: "ea este atît un produs social al facultății limbajului cît și un ansamblu de convenții necesare. Luat în ansamblu, limbajul este multiform și eteroclit; dimpotrivă, limba este un întreg în sine și un principiu de clasificare.(...) Cuvîntul vorbit, este, din contră, un act individual de voință și inteligență..."

**2.1.1. Multiplicitate a limbilor, unicitate a limbajului cinematografic**

Faptul de limbă este, prin definiție, multiplu: există un număr mare de limbi diferite. Dacă filmele pot varia considerabil de la o țară la alta, în funcție de diferențele socio-culturale de reprezentare, nu există, cu toate acestea, un limbaj cinematografic propriu unei comunități culturale. Din acest motiv s-a putut dezvolta tema unui "esperanto vizual", în special în epoca cinematografiei mute.

Bineînțeles, cinematografia vorbită înregistrează, prin vorbele personajelor, fiecare limbă particulară, dar la nivelul limbajului cinematografic, considerat în ansamblu, nu există sisteme organizate și foarte diferite de altele, cum este cazul celor din fiecare limbă.

Cînd cinematografa era mută, limba scrisă era prezentă prin inserți, adesea foarte numeroase în filme. În filmele fără intertitluri, scrisul intervenea chiar în imagine. Astfel, în *Der letzte Man*, de F. W. Murnau (1924), cînd portarul hotelului este concediat, directorul îi întinde o scrisoare de concediere cadrată în inserție. *The Man with the Movie Camera*, de Dziga Vertov (1929) este un alt film fără intertitluri, însă acesta mustește de textele afișelor, sloganelor, firmelor prezente în imagine. În filmele lui Jean-Luc Godard constatăm aceeași bogăție de litere scrise, de la afișe publicitare la vinietele benzilor desenate, pînă la gros planurile înfățișînd jurnalul lui Ferdinand în *Pierrot, le fou* [Pierrot nebunul] (1965).

**2.1.2. Limbaj, comunicare și permutare a polilor**

Limba permite *oricînd* permutarea polilor reprezentați de locutor și interlocutor. Cinematograful nu permite acest lucru, nu putem dialoga direct cu un film, decît într-un sens foarte metaforic. Pentru a îi "răspunde", trebuie să fie produsă o altă unitate de discurs, această producție fiind întotdeauna








**Scrisul în imaginea filmică**
*Das Cabinet des Dr. Caligari* [Cabinetul Doctorului Caligari], de Robert Wiene (1920).
*Octobre* [Octombrie], de S. M. Eisenstein (1927).









*Der Blaue Engel* [Îngerul albastru], de Josef von Sternberg (1927).
*Hôtel du Nord*, de Marcel Carné (1938).
*Citizen Kane*, de Orson Welles (1940).
*The Maltese Falcon* [Șoimul maltez], de John Huston (1942).

posterioară manifestării primului mesaj. Prin aceasta, vorbirea cinematografică se deosebește radical de comunicarea verbală, ceea ce are consecințe asupra unora dintre uzajele sale sociale care necesită un schimb comunicativ imediat (de exemplu propaganda, folosirea în scopuri pedagogice etc.).

În cinematografie, spațiul de enunțare este întotdeauna radicalmente eterogen în raport cu cel al spectatorului; de aceea, adresările directe către acesta nu pot fi decît mimetice și iluzorii, spectatorul neputînd să-i răspundă vreodată personajului, chiar dacă e vorba de un commentator care îi vorbește direct, fără releu ficțional. Dispozitivul televizual funcționează diferit în cazul transmisiei "în direct", din moment ce există acolo simultaneitate între emisie și recepție și posibilitatea unui schimb comunicativ prin intervenția receptorului.

În teatru, actorii și publicul se află în același spațiu-timp, doar că sînt separați printr-o frontieră convențională. Frontiera ecranului este total ermetică: "Piesa de teatru poate sau nu să mimeze o fabulă, dar ceea ce e sigur e faptul că *acțiunea* sa, din rațiuni mimetice, este asumată de persoane reale, ce evoluează într-un spațiu și un timp reale pe chiar "scena" pe care se găsește publicul (...). La teatru, Sarah Bernhard poate să-mi spună că este Fedra, sau, dacă piesa ar fi dintr-o altă epocă și ar recuza regimul figurativ, mi-ar spune, ca într-un anumit tip de teatru modern, că ea este Sarah Bernhardt. Dar, oricum ar fi, eu aș vedea-o pe Sarah Bernhardt. Și la cinema mi-ar putea ține cele două feluri de discurs, dar mi le-ar ține umbra ei (sau, mai mult, mi le-ar ține ea, în absență)". (Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*).

### 2.1.3. Nivelul analogic al limbajului cinematografic

Cînd Jean Mitry insistă pe faptul că un film "e mai întîi imagine", el pune accentul pe nivelul "analogic" al limbajului cinematografic. Într-adevăr, materialul semnificant de bază în cinema este imaginea, desigur, însă și sunetul înregistrat, se prezintă ca un "dublu" al realului, adevărate duplicate mecanice. În termeni lingvistici, legătura între semnificantul și semnificatul imaginii vizuale și sonore este puternic *legitimată* de asemănare.

Din contră, nu există nici o legătură între semnificantul acustic și semnificatul său, între sunetul fonic al limbii și ceea ce semnifică în cadrul unei limbi date, în afară de cazul particular al onomatopeei.

Este evident că legătura analogică dintre semnificant și semnificat permite teoriilor să privească arta cinematografică drept reproducere directă a realității, fără intermediul unui limbaj sau al unui cod arbitrar. Analogia nu este, totuși, contrariul arbitrariului, ci o formă particulară de motivare, chiar dacă, în cazul imaginii cinematografice, ea este deosebit de "fidelă" (a se revedea capitolul 1) :

"Ori, cine oare nu ar fi frapat de forța cu care cinematografia se impune în acest studiu al căutării limbajului perfect. În cinema, ființele și lucrurile

însele apar și vorbesc: punct terminus între ele și noi, confruntarea este directă. Semnul și obiectul semnificat sînt unul și același lucru". (Marcel Martin, *Le Langage cinématographique*; pentru analiza critică a temei, a se revedea, în capitolul 3, Realismul în cinema)

### 2.1.4. Linearitatea și existența unităților discrete

Ceea ce caracterizează percepția unui film este linearitatea curgerii sale: impresia de continuitate creată de această derulare lineară stă la baza fascinației pe care filmul o exercită asupra spectatorului. Acesta nu va avea, în consecință, vreodată impresia că percepe unități discontinue sau diferențiale. Totuși, după cum a arătat Christian Metz, există în cadrul limbajului cinematografic un anumit număr de unități diferențiale, cărora, în sens lingvistic, li se spune *discrete*. Aceste unități "au proprietatea de a nu avea valoare decît prin prezența sau absența lor, de a fi ori asemănătoare ori diferite" (este definiția lor lingvistică clasică). Aceste unități discrete din cadrul limbajului cinematografic nu sînt, de bună seamă, comparabile cu cele din limbă.

O unitate discretă este întotdeauna diferențială în cadrul unui anumit cod (vom reveni mai departe asupra conceptului de cod) și este așa numai în cadrul acestui cod. În cazul cinematografiei, aceste unități diferențiale sînt caracterizate de faptul că sînt intim legate de primul nivel al semnificației filmice, acela care este creat prin analogia fotografică și, prin urmare, nu par a fi ceea ce sînt, adică unități discontinue, discrete:

> "Chiar în ceea ce privește *unitățile semnificative*, la prima vedere cinematografia este lipsită de elemente discrete. Ea acționează prin intermediul unor «blocuri de realitate» complete. Este vorba despre ceea ce numim «planuri»" (Christian Metz).
>
> S-a încercat adeseori definirea unității minimale a limbajului cinematografic plecînd de la plan. Acestă cercetare se bazează pe confuzia între limbaj și cod. O unitate distinctivă nu este niciodată proprie unui limbaj, ci unui cod: astfel, planul poate fi considerat ca unitatea codului de montaj, iar fotograma va fi cea a codului tehnologic al reproducerii mișcării. Marea majoritate a unităților distinctive cinematografice intervin independent de "frontierele" planului, fie dincoace (unități mai mici) fie dincolo (unități mai mari), de exemplu, în codurile narative.
>
> Cercetările în legătură cu unitățile distinctive ale limbajului cinematografic trec prin dubla critică a noțiunii de "semn cinematografic" și a planului ca unitate a limbajului. (Acest subiect este tratat în detaliu în pp. 65-72 și 117-121 din *Essais*, I, și pe tot parcursul capitolului IX din *Langage et Cinéma*: "Le problème des unités pertinentes".)

### 2.1.5. Problema articulărilor în film

Diferența cea mai radicală între limbajul cinematografic și limbă rezidă în faptul că primul nu prezintă nimic care să semene cu dubla articulare lingvistică. Această dublă articulare este, din contră, centrală în mecanismul limbii.

Dubla articulare lingvistică, prin care se instaurează arbitrariul limbii și care structurează relația de semnificare, indică faptul că lanțul fonic poate fi segmentat în unități de două tipuri: primele au un semnificat care le este propriu, este vorba despre *unitățile semnificative*. Cele din urmă, care nu au semnificat propriu dar servesc la a distinge unitățile semnificative unele de altele, sînt *unitățile distinctive*.

O astfel de segmentare de două tipuri nu se regăsește în limbajul cinematografic. Fără să însemne, însă, că acesta din urmă este lipsit de orice articulare. Christian Metz formulează această ipoteză într-o notă din *Essais* (nota 2, p. 67), potrivit căreia, "mesajul cinematografic total" pune în joc cinci mari niveluri de codificare, fiecare fiind un fel de articulare.

Cele cinci niveluri ar fi următoarele:

- percepția în sine, în măsura în care constituie deja un sistem de inteligibilitate dobîndit și variabil în funcție de culturi;
- recunoașterea și identificarea obiectelor vizuale și sonore care apar pe ecran;
- ansamblul de "simbolisme" și de conotații de diverse ordine, atașate obiectelor (sau raporturilor între obiecte) chiar în afara filmelor, adică în cultură;
- ansamblul marilor structuri narative;
- ansamblul structurilor propriu-zis cinematografice care participă la a organiza într-un discurs specific diversele elemente furnizate spectatorului prin cele patru instanțe precedente (și care constituie, în sens strict, "limbajul cinematografic").

Într-o secțiune a cărții *Structura absentă*, consacrată codurilor vizuale, Umberto Eco formulează, la rîndul său, ipoteza unei triple articulări proprii limbajului cinematografic.

> "*Figurile iconice* presupuse (deduse din codurile perceptive) – nivelul 1 – constituie o paradigmă din care sînt selecționate unitățile ce se compun în *semne iconice* – nivelul 2 – care se combină în *enunțuri iconice*, la rîndul lor combinabile în fotograme – nivelul 3 – (...).
>
> Într-un cod cu trei articulări, am avea, prin urmare: figuri care se combină în semne, dar care nu sînt o parte din semnificatul lor; semne care se combină, eventual, în sintagme; elemente X care iau naștere din combinarea semnelor, care nu fac parte din semnificatul lui X".

Articularea este, de fapt, un concept foarte general, creat, desigur, de lingvistică, unde numai forma specific lingvistică de dublă articulare în morfeme și foneme este legată de codul limbii. Dar mai există multe alte forme.

## 2.2. Inteligibilitatea filmului

Dacă limba este unul dintre codurile interne ale limbajului, cel mai structurat, fără îndoială, şi cel care instaurează raportul de semnificare prin dubla articulare, putem, în aceeaşi măsură, să considerăm că există anumite aspecte ale percepţiei cinematografice care permit spectatorului să înţeleagă şi să citească filmul. Tocmai aceste aspecte justifică utilizarea termenului de limbaj.

> "Cinematografia nu este, cu siguranţă, o *limbă*, contrar a ceea ce mulţi dintre teoreticienii fimului mut au spus sau au lăsat să se înţeleagă (...) dar îl putem considera un *limbaj* în măsura în care ordonează elemente semnificative în cadrul unor aranjamente reglate diferite de cele pe care le practică idiomurile noastre şi care nu decalchează nici ansamblurile perceptive pe care ni le oferă realitatea (...). Manipularea filmică transformă în discurs ceea ce nu ar fi putut fi decît decalcul vizual al realităţii" (Christian Metz, *Essais*, I, p 108).
>
> ... Începînd cu momentul în care nişte substitute ale lucrurilor, mai mobile şi mai uşor de mînuit decît lucrurile însele, şi, într-un fel, *mai aproape de gîndire*, sînt în mod deliberat organizate într-o continuitate discursivă, există acolo un fapt de limbaj, cu toate diferenţele care există faţă de limbajul verbal", (*Essais*, II, p. 18).

"Inteligibilitatea" filmului trece prin trei instanţe principale:

- analogia perceptivă;
- "codurile de numire iconică", cele care permit recunoaşterea obiectelor şi sunetelor;
- în fine, figurile semnificante propriu-zis cinematografice (sau "codurile specializate" care constituie limbajul cinematografic în sens strict); aceste figuri structurează cele două grupuri de coduri precedente, funcţionînd "deasupra" analogiei fotografice şi fonografice.

Această articulare complexă şi interpusă între codurile culturale şi codurile specializate are o funcţiune omoloagă celei a limbii, fără a fi, bineînţeles, analoagă acesteia. Ea este un soi de "echivalent funcţional" al ei.

### 2.2.1. Analogia perceptivă

Văzul şi auzul nu identifică un "obiect" pe baza totalităţii aspectului său sensibil. Distingem o fotografie alb-negru de o floare, culoarea neconstituind o trăsătură pertinentă de identificare. Îl înţelegem pe interlocutorul de la telefon în ciuda selecţiei auditive operată de modalitatea de transmisie. Toate obiectele vizuale reproduse la cinema sînt reproduse în absenţa celei de-a treia dimensiuni, şi, cu toate acestea, nu pun probleme majore de identificare. Recunoaşterea vizuală şi sonoră se fundamentează pe anumite trăsături sensibile ale obiectului sau ale imaginii sale, excluzîndu-le pe celelalte. Acest fenomen explică faptul că reprezentarea schematizată a obiectelor, în care cea mai mare parte a caracterelor sensibile au fost în mod deliberat suprimate, este la fel de recognoscibilă ca şi reprezentările mult mai complete pe planul realităţii lor fizice. Trăsăturile pe care le reţine, de pildă, desenul schematizat corespund exact caracterelor pe care Umberto Eco le numeşte trăsăturile pertinente ale codurilor de recunoaştere. Există grade de schematizare, adică diferite dozaje ale trăsăturilor pertinente de recunoaştere, şi invers, grade de asemănare sau de "iconicitate". Astfel, imaginea cinematografică posedă un grad superior de iconicitate în raport cu imaginea televizuală.

> Anumite contra-exemple pot să ateste acest mecanism. O reproducere fotografică în alb-negru a unui obiect (legumă, animal) a cărui culoare este unul dintre criteriile de identificare poate prejudicia codul de recunoaştere. Absenţa celei de-a treia dimensiuni poate să îngreuneze percepţia mărimii reale a obiectelor la cinema, de exemplu cea a unei coline.

Chiar în afara oricărei schematizări, tocmai pentru că doar anumite trăsături sensibile contează pentru identificare, unele manifestări vizuale, ce diferă în ceea ce priveşte toate celelalte trăsături, pot fi percepute drept exemplare multiple ale aceluiaşi obiect, şi nu ca obiecte distincte. Iată ce s-a spus în legătură cu referentul: "Fotografia unui pisoi nu are ca referent acel pisoi care a fost fotografiat, ci mai degrabă întreaga categorie a pisicilor", al cărei element este acesta (a se vedea mai sus *Problema referentului*, în cadrul capitolului 3).

Spectatorul va selecţiona în mare trăsăturile pertinente de recunoaştere: mărimea, pielea, forma urechilor etc. şi nu va mai ţine cont de culoarea blanei.

Observăm, deci, că "schematismul" este un principiu mental perceptiv care depăşeşte cu mult propriul schemei, în sensul curent al termenului. Vederea, în sensul cel mai concret, este, de fapt, un proces clasificator. Imaginea cinematografică sau fotografică nu este *lizibilă*, adică inteligibilă, decît dacă se pot recunoaşte obiecte, iar a recunoaşte, înseamnă a introduce într-o clasă, astfel încît pisoiul, ca şi concept care nu figurează explicit în imagine, este reintrodus aici de privirea spectatorului.

> Problema analogiei vizuale şi a asemănării este clasică în teoria artelor plastice şi în sociologia picturii. Ea a fost cu precădere studiată de Pierre Francastel, care a demostrat că oamenii, în funcţie de epoci şi spaţii, nu văd ca fiind asemănătoare aceleaşi imagini. Imaginea este informată de sisteme foarte diverse dintre care cîteva sînt propriu-zis iconice, iar altele apar şi în mesajele non vizuale, după cum o arată "iconologia" lui Erwin Panofsky.
>
> În cîmpul semiologic, mai cu seamă Umberto Eco a analizat acest fenomen. Vom cita celebrul exemplu al zebrei: "Selecţionăm aspectele

fundamentale ale obiectului perceput în conformitate cu *codurile de recunoaștere*: cînd, la Grădina Zoologică, vedem, de departe, o zebră, elementele pe care le recunoaștem imediat (și pe care memoria noastră le reține) sînt dungile, și nu silueta, care seamănă vag cu cea a măgarului sau a catîrului. (...) Dar să presupunem că există o comunitate africană în care singurele patrupede cunoscute sînt zebra și hiena și în care nu se cunosc caii, măgarii ori catîrii: pentru a recunoaște zebra, nu ar fi necesar să fie recunoscute dungile (...), iar pentru a desena o zebră, ar mai important să se insiste pe forma botului și pe lungimea picioarelor, pentru a distinge patrupedul reprezentat de hienă (care are și ea dungi: dungile nu constituie, deci, un factor de diferențiere)". *(Structura absentă)*

Rezultă că, în domeniul cinematografic, în ciuda gradului foarte ridicat de iconicitate propriu semnificantului, înțelegerea primă a datelor audiovizuale este asigurată, în egală măsură, de ansamblul acestor coduri constitutive ale analogiei. Acestea permit recunoașterea obiectelor vizibile și audibile care apar în filme grație asemănării de care sînt responsabile.

### 2.2.2. "Codurile de numire iconică"

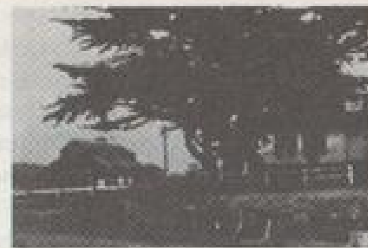
Aceste coduri, numite astfel de Christian Metz după modelul analizelor iconice ale lui Umberto Eco și al celor semantice ale lui A.J. Greimas, privesc operațiunea de "numire", actul de a da un nume obiectelor vizuale.

Văzul selecționează, deci, în obiect, trăsăturile pertinente și îl integrează, astfel, într-o clasificare socială. Fiecare obiect vizual recunoscut este numit cu ajutorul unei entități lexicale, al unui cuvînt, în majoritatea cazurilor.

Această "numire", care pare a funcționa prin corespondența între obiecte și cuvintele care servesc la desemnarea lor (precum etichetele), este, de fapt, o operație complexă, care pune în legătură trăsăturile pertinente vizuale cu trăsăturile pertinente semantice. Numirea este o operațiune de transcodaj între aceste trăsături și o selecție a celor care sînt considerate a fi pertinente, odată cu eliminarea celorlalte, considerate "irelevante". Trăsătura pertinentă semantică corespunde noțiunii de "semem", așa cum o definește Greimas (= semnificatul unei singure accepțiuni a unui lexem).

"Fiecare semem (= unitate specifică a planului semnificatului) desemnează o clasă de ocurențe și nu o ocurență anume. Există mii de «trenuri», chiar și în singura accepțiune de «convoi feroviar», dar diferă mult unele de altele, prin culoare, înălțime, număr de vagoane etc. Însă taxinomia culturală pe care o poartă în ea limba a decis să ia aceste variațiuni ca fiind irelevante și să considere faptul că este vorba despre același obiect (= de aceeași clasă de obiecte); ea a mai decis că alte variațiuni erau pertinente și erau suficiente ca «obiectul să se schimbe», ca de exemplu cele care separă «trenul» de un «automotor»". (Christian Metz "Le perçu et le nommé" în *Essais sémiotiques*)


Planul 37


Planul 42


Planul 38


Planul 43


Planul39


Planul 44


Planul 40


Planul 45


Planul 41


Planul 46

Un exemplu de montaj prin care privirea unui personaj (Melanie Daniels în *The Birds* [Păsările] de Hitchock, 1963) alternează cu obiectul privit.


Planul 64


Planul 6


Planul 65


Planul 7


Planul 66


Planul 7


Planul 67


Planul 7


Planul 68


Planul 7

Această operațiune de transcodaj vine împreună cu o altă relație ce decurge din caracterul particular al limbii, relație pe care Christian Metz o califică drept "metacodică". Un metacod este un cod utilizat pentru a studia un alt cod, așa cum metalimbajul este limbajul care servește la studierea celorlalte limbaje. Limba este singurul limbaj care ocupă poziția de metalimbaj universal, din moment ce este necesar să fie utilizată pentru a analiza toate celelalte limbaje. Ea ocupă, prin urmare, o poziție privilegiată, pentru că este singura care poate spune, chiar dacă aproximativ uneori, ceea ce spun toate celelalte coduri.

Rezultă că limba face mult mai mult decît să transcodeze ceea ce vedem, decît să traducă acest lucru într-un semnificant de același ordin, să îl "verbalizeze".

Numirea încheie procesul perceptiv în măsura în care o traduce: altfel, o percepție insuficient verbalizată nu este în întregime o percepție, în sensul social al cuvîntului.

Dacă mă gîndesc, de exemplu, la un obiect pe care îl știu și pe care nu reușesc să îl desenez pe foaia de hîrtie, se va crede că sînt neîndemînatic. Dacă același obiect este desenat pe o foaie și eu nu găsesc cuvîntul care servește la a îl numi, se va crede atunci că nu am înțeles desenul, că eu chiar nu știu ceea ce reprezintă. În *L'Enfant sauvage* [Copilul sălbatic], de François Truffaut (1970), doctorul Itard se străduiește să-l învețe pe băiat să numească obiectele cotidiene pe care le mînuiește: o foarfecă, o cheie etc. Copilul nu posedă codul limbii, capacitatea sa de identificare vizuală este, în aceste condiții, pusă la încercare.

Codurile arată legătura foarte strînsă dintre percepția vizuală și folosirea lexicului verbal: aceasta relativizează ceva mai mult opoziția limbaj vizual – limbă, explicitînd rolul limbii *în interiorul percepției.*

### 2.2.3. Figurile semnificante propriu-zis cinematografice

Operațiunea de recunoaștere despre care a fost vorba pînă acum nu privește decît un singur nivel de sens, acela pe care îl numim sensul literal, sau denotat. Dar codurile de numire iconică nu dau singure seama de toate sensurile pe care le poate produce o imagine figurativă.

Sensul literal este produs și de alte coduri, de exemplu cel de montaj, în sensul cel mai general al termenului, care înglobează atît raporturile între obiecte, cît și compoziția internă a unei imagini, fie ea unică.

A înțelege că un obiect apare într-un film la cîteva secunde distanță de un altul sau că, din contră, ele intervin în mod constant împreună, sau că unul stă mereu în stînga celuilalt, aceasta e deja altceva decît simpla identificare vizuală a fiecăruia dintre obiecte

În *Some Came Running*, de Vincente Minnelli (1959), personajul jucătorului încarnat de Dean Martin nu se desparte niciodată de pălăria pe

care o poartă tot timpul pe cap. Nu şi-o va da jos decît în ultimul plan, la mormîntul tinerei prostituate. Această co-prezenţă sistematică a pălăriei şi a personajului nu serveşte decît la identificarea fiecăruia.

Sensul denotat produs prin analogia figurativă reprezintă, deci, materialul de bază al limbajului cinematografic, cel pe care se suprapun îmbinările şi organizarea acestuia. Acestea pot fi interne imaginii: cadraje, mişcări de aparate, efecte de iluminat sau pot să privească raporturile de la o imagine la alta, cu alte cuvinte, montajul.

S-ar putea crede că aceste organizări semnificante adaugă sensuri secunde în raport cu denotaţia, adică, efecte de conotare, dar nu este vorba despre aşa ceva; ele participă, şi încă foarte direct, la producerea sensului literal.

> Filmul este, în marea majoritate a cazurilor, compus dintr-o succesiune de planuri care nu dezvăluie decît aspecte parţiale despre referentul ficţional pe care trebuie să îl reprezinte.
>
> "Hotel du Nord", în filmul omonim al lui Marcel Carné (1938), este o faţadă exterioară, un plan de ansamblu asupra sălii de la parter, o cameră văzută din interior, un plan apropiat cu o fereastră cadrat din exterior.
>
> Prin această articulare filmică, denotarea este construită, organizată. Această organizare nu se supune unor regului fixe, ci răspunde unor uzanţe dominante în materie de inteligibilitate filmică - uzanţe care variază în funcţie de perioadă şi definesc modalităţile istorice de decupaj.

Vom remarca şi faptul că aceste principale configurări semnificante, înainte de a se stabiliza vreme de cîteva decenii, au fost instaurate la sfîrşitul anilor 1900 (prin 1906-1908) atunci cînd cineaştii au vrut să dezvolte un proiect narativ.

> "Pionierii limbajului cinematografic, adepţi ai denotaţiei, doreau, înainte de toate, să istorisească poveşti. Nu au făcut decît să supună articulărilor - chiar rudimentare - ale unui *discurs* narativ materialul analogic şi continuu al duplicării fotografice" (Christian Metz, *Essais*, I, p. 98; a se revedea paragraful "Întîlnirea dintre cinematografie şi naraţiune", p. 69.)

Montajul alternat s-a constituit progresiv, de la Porter la Griffith: era vorba de a produce noţiunea de simultaneitate a două acţiuni prin reluarea alternată a două serii de imagini. Proiectul narativ a dat naştere unei scheme de inteligibilitate a denotaţiei, pentru că spectatorii ştiau, începînd cu acel moment, că o alternanţă a imaginilor putea semnifica faptul că, în temporalitatea literală a ficţiunii, evenimentele prezentate erau simultane, ceea ce nu era cazul primilor spectatori ai lui Méliès.



Pionierii esteticii filmice revendicau fără încetare originalitatea cinematografiei şi totala sa autonomie ca mijloc de expresie. Am insistat deja pe rolul analogiei vizuale şi sonore şi pe cel al limbii pentru lectura filmului; configuraţiile propriu-zis cinematografice nu intervin niciodată singure. Imaginea nu este, pe de altă parte, totul pentru acest limbaj. Din momentul apariţiei filmului sonor, trebuie luată în seamă banda sonoră, în care nu intervine numai cuvîntul vorbit, ci şi zgomotele şi muzica.

Noţiunea de materie de expresie, aşa cum o defineşte Louis Hjelmslev ne va permite să precizăm caracterul compozit al limbajului cinematografic, din punctul de vedere al semnificantului. Dar nu numai pe planul instanţelor "materiale" este cinematografia eterogenă, ci şi la un alt nivel, cel al întîlnirii, în film, a elementelor proprii cinematografiei cu cele care nu îi sînt proprii.

### 3.1. Materiile de expresie

În concepţia lui Louis Hjelmslev, fiecare limbaj se caracterizează printr-un tip (sau o combinaţie specifică) de materii de expresie.

> Materia de expresie, după cum o indică şi numele, este natura materială (fizică, senzorială) a semnificantului, sau, mai exact, a "ţesăturii" din care sînt decupaţi semnificanţii (termenul de semnificant fiind rezervat *formei* semnificante).

Există, prin urmare, limbaje cu materie de expresie unică şi altele, care combină mai multe materii. După acest criteriu, primele sînt omogene; cele din urmă, eterogene.

Materia de expresie a muzicii este sunetul non fonic, de origine instrumentală, în marea majoritate a cazurilor; opera este, deja, mai puţin omogenă pentru că adugă sunetele fonice (vocea cîntăreţilor); materia de expresie a picturii este compusă din semnificanţi vizuali şi din culori de origine fizică diversă, putîndu-i include, aici, şi pe semnificanţii grafici.

Limbajul cinematografic sonor prezintă un grad de eterogenitate extrem de important pentru că el combină cinci materii diferite:

Banda-imagine cuprinde imaginile fotografice în mişcare, multiple şi înseriate, şi, în mod accesoriu, notaţii grafice care pot sau să se substituie imaginilor analogice (intertitluri) sau să se suprapună acestora (subtitluri şi menţiuni grafice interne imaginii).

> Unele filme mute acordă un rol important textelor scrise. *Octobre*, de Eisenstein (1927) cuprinde 270 de intertitluri la un total de 3225 de planuri şi prezintă un foarte mare număr de menţiuni scrise în interiorul imaginii: banderolele manifestaţiilor, pancarte, firme, tracturi, inserturi în gros plan de jurnale, mesaje scrise etc. *La passion de Jeanne d'Arc*, de Carl Theodor

Dreyer (1928), alternează sistematic gros planuri de chipuri cu intertitluri consacrate replicilor de la proces. Este şi cazul unor filme sonore, ca de pildă *Citizen Kane*, de Orson Welles (1940), unde se cadrează un foarte mare număr de inserturi cu titluri de ziar, afişe electorale, texte manuscrise sau dactilografiate de Kane.

Alte filme mute, din contră, se străduiesc să elimine orice urmă a scrisului.

Banda sonoră a adăugat trei tipuri noi de expresie, sunetul fonic, sunetul muzical şi sunetul analogic (zgomotele). Cele trei materii intervin simultan în imagine, această simultaneitate integrîndu-le limbajului cinematografic în măsura în care, intervenind singure, ele constituie un alt limbaj, limbajul radiofonic.

O singură materie dintre ele este specifică limbajului cinematografic: este vorba, desigur, de imaginea în mişcare. Din acest motiv s-a încercat adesea să se definească esenţa cinematografiei tocmai prin intermediul ei.

Această definiţie a cinematografiei pornind de la criterii psiho-senzoriale ţine de constatarea empirică simplă, de importanţă teoretică limitată, dar ea comportă riscul unei glisări spre o concepere a artei filmului ca fiind un sistem unic, capabil să dea seama, singur, de toate semnificaţiile reperabile în filme.

Cinematografia este eterogenă şi în alt sens, ale cărui consecinţe teoretice sînt net mai importante; intervin, aici, şi configurări semnificante care necesită un recurs la un semnificant cinematografic, dar apar şi multe alte configurări care nu au nimic specific cinematografic. Sînt acele configurări semnificante pe care Christian Metz, după exemplul lui Louis Hjelmslev, A. J. Greimas, Roland Barthes şi mulţi alţii, le numeşte *coduri*, termen care a provocat nenumărate discuţii şi asupra căruia trebuie să aducem precizări înainte de a aborda chestiunea specificităţii sale în cadrul mesajelor filmice.

### 3.2. Noţiunea de cod în semiologie

În *Langage et Cinéma*, Christian Metz foloseşte o opoziţie, împrumutată de la Louis Hjelmslev, între ansambluri concrete (= mesajele filmice) şi ansambluri sistematice, entităţi abstracte, care sînt codurile.

Codurile nu sînt veritabile modele formale, care se pot găsi în logică, ci unităţi de aspiraţie la formalizare. Omogenitatea lor nu este de ordin senzorial sau material, ci de ordinul coerenţei logice, al puterii explicative, al clarificării. În semiologie, un cod este conceput ca şi cîmp de comutaţii, un domeniu în care variaţiile semnificantului corespund variaţiilor semnificatului şi în care un anumit număr de unităţi îşi capătă sensul unele în raport cu celelalte.



Într-unul din aceste cîmpuri de origine, cel al teoriei informaţiei (termenul este mult utilizat în drept: codul civil), codul serveşte la desemnarea unui sistem de corespondenţe şi de diferenţe. În lingvistică el desemnează limba, ca sistem intern limbajului. În sociologie şi antropologie, el desemnează sisteme de comportament (codul politeţii, de exemplu), reprezentări colective. În limbajul cotidian, el desemnează tot sisteme cu manifestări multiple şi reutilizări curente (codul rutier, codul poştal etc.). Codul este, prin urmare, un *cîmp asociativ* construit de analist, el revelează întreaga organizare logică şi simbolică ascunsă în text. Nu trebuie în niciun caz să vedem în el o *regulă* sau un principiu obligatoriu.

Noţiunea lingvistică de cod a fost generalizată şi la studiul structurilor narative de către A. J. Greimas şi Roland Barthes. În studiul textual al povestirii *Sarrasine*, de Balzac, Barthes distinge codul cultural, codul hermeneutic, codul simbolic, codul acţiunilor, precizînd faptul că el nu trebuie înţeles "în sensul riguros, ştiinţific al termenului, pentru că desemnează cîmpuri asociative, o organizare supratextuală de notaţii care impun o anumită idee de structură; instanţa codului este esenţialmente culturală" ("Analyse textuelle d'un conte de Edgar Poe", în *Sémiotique narrative et textuelle*).

Codul nu este, pe de altă parte, o noţiune formală. El trebuie considerat dintr-un dublu punct de vedere: cel al analistului, care îl construieşte şi îl foloseşte în activitatea de structurare a textului, şi cel al istoriei formelor şi reprezentărilor, în măsura în care codul este instanţa prin care configurările semnificante anterioare unui text sau unui film dat devin, aici, implicite. Din aceste două puncte de vedere, nu este vorba de acelaşi "moment" al codului, unul îl precedă pe celălalt. Această entitate abstractă este la rîndul ei transformată prin lucrul cu textul şi urmează să devină implicită într-un text ulterior, unde va trebui din nou să fie explicitată, şi tot aşa.

### 3.3. Codurile specifice ale domeniului cinematografic

Un anumit număr de configurări semnificante, pe care le vom numi coduri, sînt direct legate de un tip de materie de expresie: pentru ca să poată interveni, este necesar ca limbajul receptor să prezinte anumite trăsături materiale. Să luăm drept exemplu codul ritmului, adică ansamblul figurilor fondate pe raporturi de durată: este evident că acest cod nu va putea, literalmente, să intervină decît într-un limbaj care posedă o materie de expresie temporalizată. Desigur, am putea oricînd să comentăm "ritmul" compoziţiei vizuale dintr-un tablou, dar într-un sens foarte metaforic.

Rezultă că acele configurări semnificante specifice doar cinematografiei sînt, de fapt, destul de puţine; acestea sînt legate de materia de expresie proprie cinematografului, precum montajul, în sensul cel mai restrîns al termenului.

Un exemplu tradiţional de cod specific este cel al mişcărilor camerei de filmat. Acesta priveşte totalitatea cîmpului asociativ legat de raporturile de stabilitate şi de mobilitate care pot interveni într-un plan

cinematografic: în orice moment camera poate să rămînă fixă sau poate să producă o traiectorie dată (verticală, orizontală, circulară). Fiecare dintre planuri explică o alegere, adică eliminarea tuturor figurilor care nu sînt prezente. Acest cod este specific pentru că necesită, concret, mobilizarea tehnologiei cinematografice, după cum apare foarte clar în marea majoritate a filmelor maghiarului Miklós Jancsó (*Sirokkó*, 1969, *Még kér a nép* [Psalmul roşu], 1971 etc.), compuse din nişte planuri secvenţă foarte lungi, cu travlinguri imense. Codul construcţiei de plan, care constituie adesea abc-ul gramaticilor cinematografice nu este, cu toate acestea, specific cinematografiei, pentru că priveşte şi fotografia.

O opoziţie clară între codurile specifice şi codurile nespecifice nu prea stă în picioare; ipoteza centrată pe grade de specificitate este mult mai productivă. Conform acesteia, ar exista doi poli, unul constituit în totalitate din coduri nespecifice (despre care vom vorbi în subcapitolul 3.4.), iar celălalt, din coduri specifice, în număr mult mai redus; între aceşti doi poli există o ierarhie în specificitatea fondată pe zona de extindere, mai mică sau mai mare, a codurilor considerate.

Materia de expresie proprie cinematografiei este imaginea mecanică aflată în mişcare, multiplă şi secvenţializată. Pe măsură ce avansăm în trăsăturile particulare ale acestui limbaj, se accentuează gradul de specificitate al codului.

Codurile analogiei vizuale privesc, de exemplu, toate imaginile figurative; ele nu sînt decît în mică măsură specifice cinematografiei, însă joacă un rol de primplan pentru aceasta.

Codurile "fotografice" legate de incidenţa unghiulară (cadraje), codul construcţiei planului, cel al clarităţii imaginii, nu mai privesc decît imaginea "mecanică" obţinută printr-o tehnologie fizico-chimică; ele sînt deci, mai specifice decît cele ale analogiei vizuale.

Toate codurile care privesc secvenţializarea imaginii sînt încă şi mai clar specifice, chiar dacă privesc şi romanul-foto şi banda desenată.

Singurele coduri exclusiv cinematografice (şi televizuale, însă cele două limbaje sînt, în linii mari, comune) sînt legate de mişcarea imaginii: codurile mişcărilor camerei de filmat, coduri de racorduri dinamice: o figură ca racordul în axă este proprie cinematografiei, se opune celorlalte tipuri de racorduri şi nu are echivalent în foto-roman decît prin aproximare.

Să remarcăm şi că anumite coduri puţin specifice au fost, cu toate acestea, exploatate de cinematograf. E cazul opoziţiei între "plonjeu" şi "contra-plonjeu", atît de des uzitată pentru a accentua anumite trăsături ale personajelor reprezentate.

Exemple clasice ar fi *M* [M: Un oraş îşi caută ucigaşul] de Fritz Lang (1931), sau *Citizen Kane*, de Orson Welles (1940); mai recent, *C'era una volta il West*, de Sergio Leone (1969), *Dressed to Kill*, de Brian de Palma (1980), *La Città delle donne*, de Frederico Fellini (1980) etc.

Un alt fenomen interesant este cel al consecinţelor integrării unui cod nespecific într-un limbaj şi al transformărilor care au loc acolo.

Codul culorilor intervine în toate limbajele în care semnificantul poate fi "colorat": codul vestimentar, fotografia etc. Într-un film dat, acest cod este, totuşi, supus caracteristicilor spectrelor şi valorilor peliculei utilizate: cele tehnicolor, din anii cincizeci, sînt diferite de cele eastmancolor, din anii şaptezeci.

Vocea unui personaj de film nu era, la început, foarte specifică (codul timbrelor vocale) pentru că o putem auzi şi la teatru, la radio, pe disc, pe magnetofon. Astăzi, însă, e posibilă distincţia între vocea înregistrată şi cea care nu e înregistrată, apoi, tehnica de înregistrare e importantă (priză-directă ori postsincron), în fine, simultaneitatea sa de manifestare în raport cu imaginea în mişcare: în acest caz, ea devine total specifică. Nu ar fi, de altfel, de mirare ca o astfel de particularitate de manifestare să dea naştere unor coduri proprii cinematografului: anumite timbre care i-ar fi proprii.

Dar faptul că un cod este mai specific decît altul în cadrul unui limbaj nu înseamnă că este, în virtutea acestui lucru, mai important decît acesta: el caracterizează încă şi mai mult acest limbaj, dar, pe de altă parte, poate juca un rol modest în cadrul lui. De aceea, a pretinde că un film este mai cinematografic decît altul pentru că face apel la un număr mai mare de coduri specifice cinematografului este o atitudine fără vreun fundament serios. Un film care cuprinde multe mişcări de cameră, racorduri ritmice, supraimprimări, nu este mai cinematografic decît un film compus din planuri exclusiv fixe, în care naraţiunea este asumată de o voice off, ca în *La femme du Gange*, de Marguerite Duras (1972), de pildă. Putem să facem constatarea simplă că, în primul caz, materialitatea semnificantă a cinematografului se afişează mai ostentativ.

### 3.4. Codurile nespecifice

Limbajul cinematografic face parte dintre limbajele nespecializate; nicio zonă de sens nu îi revine propriu-zis, "conţinutul" său este indefinit. El poate, într-un fel, să spună totul, mai ales cînd face apel la cuvîntul vorbit. Există, din contră, limbaje consacrate unor zone semantice mult mai restrînse, de exemplu, limbajul semnalelor maritime: funcţia sa exclusivă este de a da indicaţii utile pentru navigaţie, de unde adaptarea materiei sale de expresie acestei finalităţi.

Anumite limbaje, din contră, după cum notează Louis Hjelmslev, care se referă mai ales la limbă, au o materie de conţinut coextensivă la totalitatea ţesăturii semantice, la universul social al sensului; ele sînt constituite din coduri cu manifestare universală.

Alte coduri pot avea o specificitate multiplă, ceea ce înseamnă că pot interveni în toate limbajele a căror materie de expresie conţine trăsătura pertinentă care le corespunde: este cazul codului ritmului, citat mai sus.

Dacă cinematograful este un limbaj nespecializat, capabil să spună totul, nu este mai puțin adevărat că, datorită materiei sale de expresie, și deci a codurilor care îl constituie, poate exista un fel de înrudire privilegiată cu anumite zone de sens; astfel, toate semantismele legate de vizual sau de mobilitate vor putea să se desfășoare nelimitat.

În filmele narative, putem remarca abundența tematicilor legate de văz: nenumărate melodrame cinematografice pun în scenă nevăzători sau personaje care își pierd subit vederea (multiplele versiuni ale filmului *Orphans of the Storm* [Cele două orfeline]).

Filmul este, prin urmare, locul de întîlnire pentru un foarte mare număr de coduri nespecifice și pentru un mult mai redus număr de coduri specifice. În afara analogiei vizuale și a codurilor fotografice deja evocate, putem cita, în cazul filmelor narative, toate codurile proprii povestirii, concepute independent de vehiculatorii narativi. La fel se întîmplă cu toate codurile de "conținut". A studia un film înseamnă a studia un foarte mare număr de *configurații semnificante* care nu au nimic specific cinematografic, de unde amploarea procesului și apelul la discipline de care țin aceste coduri nespecifice.

Dacă nu este posibil să dăm o listă precisă a codurilor specific cinematografice, fiindcă studiul acestora este încă insuficient aprofundat, tentativa devine absurdă în cazul codurilor nespecifice, din moment ce ne-ar trebui un dicționar enciclopedic.

## 4. Analiza textuală a filmului

Cu privire la noțiunea de cod (paragraful 3.2.) am precizat faptul că Metz opunea în *Langage et Cinéma* două tipuri de ansambluri, ansamblurile concrete sau mesajele filmice și ansamblurile sistematice, construite de către analist, codurile; mesajele filmice mai sînt numite și "texte".

Termenul a dat repede naștere unei noi categorii de analiză de film, analiza textuală a filmului. Aceste analize au avut un oarecare succes în deceniul care a urmat publicării, în 1971, a cărții *Langage et Cinéma*. Roger Odin, care a realizat o bibliografie sistematică a acestora în 1977, recenza mai mult de cincizeci de analize de acest tip.

Imediata filiație între activitatea teoretică practicată în *Langage et Cinéma* și aceste noi analize nu este, totuși, prea clară. Unele dintre ele sînt anterioare, precum analiza unor secvențe din *The Birds*, de Alfred Hitchcock, publicată în 1969 în *Cahiers du Cinéma*, de către Raymond Bellour. Cele care se referă explicit la definiția "textului" proprie lui Christian Metz sînt în număr redus. Totuși, ele întrețin toate un raport conceptual mai mult sau mai puțin afirmat cu mișcarea semiologică, în sensul larg al termenului, a cărei piesă de rezistență o constituie cartea lui Metz. Trebuie semnalat și rolul mediului semiologic general (exterior cinematografiei), la fel de determinant în geneza lor. Publicarea cărții *S/Z* de Roland Barthes, analizele mitologiilor ale lui Lévi-Strauss, studiul narativ al povestirilor literare, fără a mai vorbi de moda structuralistă, toate acestea au contribuit la modificarea privirii asupra filmului, în sensul acordării unei mai mari atenții *literalității* semnificației.

Vom preciza mai întîi accepțiunea termenului de "text", așa cum se regăsește ea în *Langage et Cinéma;* vom studia, apoi, originea semiologică și sensul pe care îl are în cîmpul exterior cinematografiei, cel al analizei literare, cu consecințele sale metodologice asupra unora dintre analizele filmice; în fine, vom caracteriza ceea ce ne pare a constitui originalitatea și interesul principal al demersului, insistînd asupra problemelor specifice care apar în cazul unei analize de film (cum se constituie un film în text?).

### 4.1. Noțiunea de text filmic în *Langage et Cinéma*

Noțiunea de text apare mai întîi cu scopul de a preciza *principiul de pertinență* în legătură cu care semiologia își propune să abordeze studiul filmului: ea îl consideră un "obiect semnificant", o "unitate de discurs". Filmul (ca de altfel ansamblul fenomenului "cinematografic", din care acesta nu este decît un element), poate, într-adevăr, să beneficieze de abordări multiple, care corespund, toate, unei accepțiuni diferite a obiectului și, prin urmare, unui principiu de pertinență diferit. El poate fi considerat dintr-un punct de vedere tehnologic, ca un suport fizico-chimic ("un *film* de o mare sensibilitate la lumină naturală"); dintr-un punct de vedere economic, ca ansamblu de cópii ("acest *film* pulverizează recordurile de rețetă"); dintr-un punct de vedere tematic, ce ține de o analiză de conținut ("în afara prostituției și a domesticității, femeile nu au nici o activitate profesională în *filmele* franceze ale anilor treizeci"); ca document ce ține de sociologia recepțării ("acest *film* de Bergman a provocat o serie de sinucideri în Pakistanul oriental").

A vorbi despre "textul filmic" înseamnă, deci, a înfățișa filmul ca discurs semnificant, a analiza sistemul(ele) său (sale) intern(e), a studia toate configurările semnificante care pot fi observate în el.

În același timp, abordarea semiologică poate acoperi două demersuri diferite:

– Primul studiază filmul ca *mesaj* al unuia sau mai multor coduri cinematografice. Este vorba despre studierea limbajului cinematografic sau al uneia dintre figurile sale; de exemplu, montajul fragmentat în *Muriel*, de Alain Resnais (1963). Acest studiu trebuie să relaționeze practica montajului dintr-un film dat cu cea a altor filme ce prezintă configurări asemănătoare.

– Cel de-al doilea demers propriu-zis *textual* studiază sistemul propriu unui film; de exemplu, rolul montajului fragmentat în *Muriel*, nu ca figură a limbajului cinematografic, ci în legătură cu alte configurări semnificative care funcționează în același fel și în sensul pe care acestea îl

dau: "impresie de ruptură existențială, de schizofrenie cotidiană, aproape fenomenologică, de profundă «distragere» perceptivă".

Christian Metz trimite la definiția hjelmsleviană a *textului* pentru a indica faptul că termenul servește la a numi orice *derulare* semnificantă, orice "proces", fie că această derulare e lingvistică, non lingvistică ori mixtă, filmul vorbit corespunzînd acestui din urmă caz. Cuvîntul *text* poate, deci, să desemneze o suită de imagini, o suită de note muzicale, un tablou, în măsura în care acestea își dezvoltă semnificanții în spațiu etc.

*Textul filmic* corespunde nivelului filmofanic, cum îl definesc Etienne Souriau și Gilbert Cohen-Seat în vocabularul filmologiei, adică "filmul ce funcționează ca obiect perceput de spectatori în timpul proiecției sale".

Textul filmic se opune unui sistem: *sistemul* filmului este principiul său de coerență, logica sa internă, este inteligibilitatea textului construită de analist. Sistemul acesta nu are existență concretă, în timp ce textul are una, din moment ce este derularea manifestă, ceea ce preexistă intervenției analistului.

În orice film există două instanțe abstracte, ce țin de ordinul sistematicii: sistemul propriu acestui film și codurile sale, sistematice și ele, construite de analist, dar care nu sînt specifice, singulare. Anumite coduri pot fi generale, pentru că privesc ansamblul virtual al tuturor filmelor (precum codul de montaj), altele sînt doar particulare în măsura în care nu intervin decît într-o categorie de filme mai restrînsă, o singură "clasă" de filme (astfel, codul punctuației filmice, foarte utilizat în filmele din perioada anilor treizeci-cincizeci: fondurile în negru, înlănțuirile secvențelor, împărțirile interne realizate în diferite moduri). Chiar dacă sînt particulare, aceste coduri nu sînt niciodată singulare, ele privesc mereu mai mult de un singur film. Doar textele sînt singulare.

### 4.2. Un exemplu: sistemul textual în *Intolerrance*, de D. W. Griffith

*Intolerrance* (1916) este compus din patru povestiri diferite, prezentate mai întîi separat, apoi unele după altele, după un ritm din ce în ce mai rapid: este vorba despre Căderea Babilonului, de Patimile lui Iisus Hristos în Palestina, de noaptea Sfîntului Bartolomeu din Franța în secolului al XVI-lea și de un episod "modern" ce se derulează în America contemporană realizării filmului.

Filmul este, deci, structurat într-o manieră originală: printr-un montaj paralel generalizat la construcția de ansamblu.

Acest montaj paralel este un tip particular de construcție secvențială care aparține unui cod cinematografic specific, cel al montajului, în sensul de îmbinare sintagmatică a segmentelor de film. Desigur, această construcție poate să intervină și într-o povestire literară, teatrală, dar aici, ea este specific cinematografică în măsura în care necesită, pentru a produce un efect vizual și emoțional atît de deosebit și intens, mobilizarea semnificantului cinematografic: o succesiune dinamică de imagini în mișcare. Montajul paralel este una din figurile de montaj posibile, el se opune altor tipuri de îmbinare secvențială, cum ar fi: montajul alternat, care instaurează o relație de simultaneitate între serii; montajul linear, în care secvențele se înlănțuiesc potrivit unei progresii cronologice.

În *La civilisation à travers les âges* [Civilizația de-a lungul secolelor] (1908), Méliès se mărginea să juxtapună o serie de tablouri potrivit unei axe cronologice.

Montajul alternat, tip de montaj "pus la punct" chiar de Griffith în scurtmetrajele sale realizate alături de compania Biograph, intervine și în *Intolerrance*, dar în cadrul episoadelor, mai cu seamă în ultima parte a povestirii moderne, în urmărirea dintre automobil și tren, urmărire de care depinde viața unui inocent, aceea a eroului condamnat pe nedrept la spînzurătoare.

Limbajul cinematografic, sistem relaționar abstract, constituit din ansamblul producției cinematografice *anterioare* lui *Intolerrance*, îi oferă lui Griffith o configurare semnificantă, montajul paralel, pe care sistemul textual al filmului îl va utiliza, prelucra și transforma. El îl va extinde la totalitatea filmului, apoi îl va accelera, trecînd de la un paralelism între grupe de secvențe (începutul filmului) la un paralelism între secvențe (centrul filmului), pentru a ajunge la un paralelism între fragmente de secvență, între planuri în care unitatea secvențială este total pulverizată, trecută prin "mașina de tocat" a montajului (o metaforă eisensteiniană). Accelerarea finală nu este produsă decît prin acest joc al paralelismului îndreptat spre sine, mișcare ce transformă total configurația inițială a acestei forme de montaj pînă la a o distruge: sistemul filmic este munca pe care filmul o exercită asupra limbajului.

Acest montaj paralel generalizat este inseparabil de tematica proprie filmului, tematica fundamentată pe configurări semnificante extra-cinematografice, în cazul filmului lui Griffith fiind vorba de o configurație ideologică în care "Intolerrance", după cum o indică și titlul, prin diversitatea manifestărilor sale istorice, se opune radical imaginii alegorice a bunătății și toleranței încarnate de o figură asemănătoare: cea a unei mame legănîndu-și fiul. Dinamica textuală a filmului este fondată pe o separare afirmată net la începutul fiecăruia din episoadele consacrate fanatismului, separare inițial negată, apoi contopită cu scopul de a materializa vizual identitatea intoleranței, dincolo de diversitatea fețelor sale contingente.

Această relaționare antagonică dă naștere unui nou palier în cadrul paralelismului, palier care de această dată nu mai este fondat pe un raport de identitate, ci pe unul de contradicție.

Tematica ideologică mobilizată în *Intolerrance* trebuie pusă în relație cu determinările exterioare filmului. Ea se integrează fenomenului general concretizat de ideologia reconciliatoare care caracterizează societatea americană de după Războiul de Secesiune; dar aceasta compune o figură specific cinematografică (care îi dă la rîndul său o formă, o materializare): montajul paralel.

Sistemul filmic este, în consecință, profund mixt; este locul de întîlnire între aspectul cinematografic și extra-cinematografic, între limbaj și text, întîlnire conflictuală care metamorfozează "metabolismul" inițial al fiecăruia dintre cei doi parteneri.

### 4.3. Noțiunea de text în semiotica literară

Termenul de "text" este utilizat în analizele filmice dar cu referire la o concepție diferită, dacă nu contradictorie celei a lui Louis Hjelmslev. Această concepție rămîne, în majoritatea cazurilor, foarte implicită. Ni s-a părut indispensabil, avînd în vedere frecvența acestui uzaj implicit, de a elucida această distanță.

După cum vom ajunge să precizăm mai departe, sensul particular al cuvîntului "text" este legat de intervențiile teoretice ale Juliei Kristeva, ale întregii reviste *Tel Quel*[1] și ale curentului critic pe care aceasta îl va suscita la începutul anilor '70. Această strategie teoretică înțelegea să promoveze în paralel un nou tip de lectură și de producție literară. Plecînd de la relectura lui Lautréamont, Mallarmé, Artaud și în siajul lucrărilor critice ale lui Georges Bataille și Maurice Blanchot, era vorba de a provoca un climat favorabil receptării producțiilor "textuale" (de teorie precum și de ficțiune, în măsura în care propriu acestui curent este de a nega acest clivaj) ale autorilor membri ai revistei sau susținuți de ea; de pildă, Philippe Sollers, Jean Ricardou, Jean Tibaudeau, Pierre Guyotat.

Dacă amintim aici acest episod al cronicii literare pariziene, e pentru că el a influențat anumite reviste de cinema, foarte permeabile vizavi de noutatea teoretică, reviste precum *Cahiers du Cinéma* din 1970 pînă în 1973, și a provocat chiar nașterea unei noi reviste: *Cinéthique*. Așa cum se întîmpla în cîmpul literar, această teorie ridica în slăvi susținerea cîtorva filme de "ruptură" (*Méditerranée*, de Jean Daniel Pollet (1963), de exemplu); ea a jucat chiar un anumit rol în conceperea unor noi filme: filmele "experimentale" ale "grupului Dziga Vertov" coagulate în jurul lui Jean-Luc Godard și Jean-Pierre Gorin, sau *La fin des Pyrénées*, de J. P. Lajournade (1971) etc.

Nu este ușor să expunem într-o manieră sintetică o astfel de noțiune, pentru că ea nu poate fi înțeleasă decît printr-o "diseminare" a sensului. Roland Barthes a reușit, totuși, turul de forță de a prezenta o versiune foarte clară a ei fără a o trăda, în două articole la care vom face referire în măsura în care au marcat puternic anumite analize textuale ale filmului: "De l'œuvre au texte", în *Revue d'esthétique*, 3, 1971 și "Théorie du texte", în *Encyclopaedia Universalis*, volumul 15.

1. Revistă de literatură de avangardă franceză, fondată în anul 1960 în cadrul Editurii Seuil în jurul lui Phillipe Sollers avîndu-i colaboratori, printre alții, pe Roland Barthes, Georges Bataille, Jacques Derrida, Michel Foucault, Julia Kristeva, Bernard-Henri Lévy, Marcelin Pleynet, Tzvetan Todorov, Francis Ponge, Umberto Eco, Gérard Genette, Pierre Boulez sau Jean-Luc Godard. A apărut pînă în anul 1982, principalul obiectiv al revistei fiind acela de a reevalua clasicii literaturii *(N. red.)*

Raymond Bellour, într-un articol de reflecție metodologică asupra analizei de film, "Le text introuvable", a explicitat, de manieră netă, originea acestei accepțiuni. În acest articol, el adaugă noțiunea de text opoziției formulate de Roland Barthes între "operă" și "text".

În această concepție, opera este definită ca un fragment de substanță, un obiect care se ține în mînă (Roland Barthes se gîndește la opera literară), avînd o suprafață "fenomenală". Este un obiect finit care poate ocupa un spațiu fizic. Dacă opera poate fi ținută în mînă, "textul" se ține în limbaj, e un cîmp metodologic, o producție, o intersecție.

Astfel, nu este posibil să remarcăm fizic un text, putem doar să spunem că într-o operă sau alta există *text*. Opera poate fi definită în termeni eterogeni pentru limbaj; putem vorbi de materialitatea sa fizică, de determinările socio-istorice care au dus la producerea sa materială; din contră, textul rămîne, din loc în loc, eterogen pentru limbaj. El nu este decît limbaj și nu poate exista printr-un alt limbaj. El nu poate să demonstreze ce e decît printr-o activitate, printr-o producție.

Observăm, deci, că această concepție despre text este, în linii mari, omoloagă a ceea ce Christian Metz numește "sistemul textului" și că opera, obiect concret pe baza căruia se elaborează textul, corespunde tocmai "textului" metzian, din moment ce acela e considerat derulare atestată, discurs manifest.

Această omologie este deosebit de manifestă acolo unde Christian Metz definește "sistemul textului" ca deplasare, subliniind relația antagonică care se stabilește între instanța codurilor și cea a textului. "Fiecare film se edifică pe distrugerea codurilor sale (...) propriu sistemului filmic este respingerea din motive de irelevanță a fiecăruia dintre codurile sale, chiar prin afirmarea propriei logici și *pentru că* ea este afirmată: afirmație care, în mod necesar, trece prin negarea a tot ceea ce ea nu este, și deci, a codurilor. În fiecare film codurile sînt prezente și absente în același timp: prezente pentru că sistemul se construiește *pe baza* lor, absente pentru că sistemul nu este sistem decît în măsura în care se prezintă ca fiind altceva decît mesajul unui cod, pentru că nu începe să existe decît atunci cînd aceste coduri încep să nu mai existe sub formă de coduri, pentru că filmul *este* chiar această mișcare de respingere, de deconstrucție-construcție. În această privință, unele noțiuni avansate de Julia Kristeva într-un alt domeniu sînt aplicabile filmului" (*Langage et Cinéma*, p. 77).

Vom avea, deci, grijă să observăm în folosirea acestui termen cele două accepțiuni pe care le capătă. Două noțiuni sînt aproape sinonime, "sistemul textual" și "text", în sensul kristevo-barthesian. Acest zig-zag noțional provine din faptul că unul din membrii cuplului, "opera", nu apare practic niciodată în *Langage et Cinéma*.

În concepţia lui Christian Metz, noţiunea de text filmic este valabilă pentru toate filmele; ea nu este niciodată nici restrictivă, nici selectivă, ceea ce nu e cazul în cea de-a doua accepţiune pe care încercăm să o deosebim.

"Text", în sens semiotic, este, prin urmare, şi o noţiune strategică avînd funcţie polemică şi programatică. Aceasta îşi propune să privilegieze anumite opere, cele în care găsim *text*, şi să promoveze o nouă practică de scriitură. Ea se opune operei clasice şi vechii concepţii despre text ce decurge din ea, în care acesta este garantul lucrului scris, căruia îi asigură stabilitatea şi permanenţa inscripţiei. *Acest text* (în sensul vechi) închide opera, o subordonează literei, o mărgineşte la semnificat; este legat de o metafizică a adevărului, din moment ce este cel care autentifică ceea ce e scris, "literalitatea", originea, sensul, adică "adevărul" său.

Este vorba de a substitui vechiului text unul nou, produs de o practică semnificantă. În vreme ce teoria clasică punea mai cu seamă accentul pe "ţesătura" finită a textului, fiindcă etimologic *text* înseamnă ţesătură, textură ("textul fiind un «văl» în spatele căruia trebuia căutat adevărul, mesajul real, pe scurt, sensul"), teoria modernă a textului se îndepărtează de textul-văl şi încearcă să perceapă ţesătura în textura sa, în încrucişarea de coduri, formule, semnificanţi, în care subiectul se deplasează şi se descompune, asemeni unui păianjen care se descompune el însuşi în pînza sa.

Tocmai această "încrucişare de coduri", despre care vorbeşte Roland Barthes este evocată fără încetare în anumite analize de film, îndeosebi în cele ale lui Raymond Bellour şi ale lui M. C. Ropars. După cum explică Bellour în studiul său asupra unei părţi din filmul *North by Northwest*, de Alfred Hitchcock, (1959), este, într-un fel imposibil să reunim într-un singur fascicul multiplicitatea acestor pînze de păianjen, pentru că sistemul filmic este fondat pe "progresia reiterativă a seriilor, regularizarea diferenţială a alternanţelor, similitudinea şi diversitatea rupturilor". În aceste condiţii, un rezumat de analiză textuală nu ar oferi decît "scheletul descămat al unei structuri care, ca să nu fie nulă, nu va fi nicicînd întregul multiplu care se edifică în ea, în jurul ei, prin ea, pe baza ei, dincolo de ea".

Această nouă teorie a textului nu mai priveşte numai opera literară, din moment ce este suficient să existe debordare semnificantă ca să existe text. Barthes precizează, astfel, că toate practicile semnificante pot da naştere unui text: practica picturală, muzicală, filmică etc. Ea nu mai consideră operele ca simple mesaje, sau chiar enunţuri, ca produse finite, ci drept "producţii perpetue, enunţări prin care subiectul continuă să se zbată"; acest subiect este autorul, fără îndoială, dar şi cititorul. Teoria textului aduce cu sine promovarea unei noi practici, *lectura*, "în care cititorul este nici mai mult nici mai puţin decît *cel care vrea să scrie* deschizîndu-se către o practică erotică a limbajului". (Roland Barthes)

Una dintre consecinţele majore ale acestei concepţii este faptul că ea postulează echivalenţa între scriitură şi lectură, comentariul devenind el însuşi un text. Subiectul analizei nu mai este exterior limbajului pe care îl descrie, el se află, la rîndu-i, în limbaj. Nu mai există discurs ţinut "asupra" operei ci producţie de text cu statut echivalent, "intrînd în proliferarea nediferenţiată a intertextului".

Fără a aborda discuţia cu privire la fundamentele teoretice ale acestor teze radicale, vom sublinia dificultăţile particulare pe care ele le întîlnesc pe terenul cinematografic.

Producţia de text nu poate să se înscrie decît în limbaj, şi permutarea polilor între cititor şi "producător" este facilitată, în literatură, prin similitudinea materiei de expresie între limbajul obiect şi limbajul critic.

Această omogenitate dispare în film, pentru că el opune specificitatea semnificantului său vizual şi sonor celei a scrierii comentariului. De aici, obstacolele pe care trebuie să le ocolească analizele textuale ale filmului, obstacole pe care Raymond Bellour le desemnează precizînd că, într-un sens, textul filmului este un text "de negăsit", pentru că este ne-citabil. În ceea ce priveşte filmul, nu numai textul nu poate fi citat, ci şi opera însăşi.

Totuşi, Bellour întoarce dialectic această aporie, postulînd că mişcarea textuală este invers proporţională fixităţii operei.

Bellour compară textualitatea muzicală cu cea a filmului. În muzică, partitura este fixă, în timp ce opera se mişcă, pentru că execuţia se schimbă. Această mişcare sporeşte, într-un sens, textualitatea operei muzicale din moment ce textul, Barthes o afirmă şi o reafirmă fără încetare, este mişcarea însăşi. "Dar, printr-un soi de paradox, această mişcare este ireductibilă la limbaj, care ar vrea să o acapareze pentru a o face să apară, într-o dublare. Prin aceasta, textul muzical este mai puţin textual decît cel pictural şi cel literar, îndeosebi, a cărui mişcare este într-un fel invers proporţională cu fixitatea operei. Posibilitatea de a nu ieşi din litera textului este, de fapt, condiţia sa de posibilitate (...) Într-adevăr, filmul prezintă particularitatea, remarcabilă pentru un spectacol, de a fi o operă fixă (...). Execuţia se anulează, în filme, în acelaşi fel, în favoarea imutabilităţii operei. Această imutabilitate, am văzut deja, este o condiţie paradoxală a conversiei operei în text, în măsura în care favorizează, fie şi prin suportul pe care îl constitue, posibilitatea unui parcurs al limbajului care deznoadă şi reînnoadă multiplele operaţiuni prin care opera se transformă în text. Dar această mişcare, care apropie filmul de tablou şi de carte, este, în acelaşi timp, destul de contradictorie: textul filmului nu încetează să scape de limbajul care îl constituie.(...)

Analiza filmică nu încetează, astfel, să mimeze, să evoce, să descrie; ea nu poate, cu un soi de deznădejde de principiu, decît să încerce să facă o concurenţă de nestăvilit obiectului pe care încearcă să îl înţeleagă. Ea

sfirşeşte, în încercarea de a îl obţine, prin a fi locul unei perpetue deposedări. Analiza de film umple fără încetare un film care fuge fără încetare, ea este, prin excelenţă, butoiul Danaidelor" ("Le texte introuvable" în *Analyse du film*).

### 4.4. Originalitatea şi influenţa teoretică a analizei textuale

După cum am notat în deschiderea capitolului 4, în deceniul 7 au proliferat analize de film cu caracter neobişnuit. Este dificil să le calificăm pe toate drept "semiologice", într-atît de divers e gradul lor de proximitate faţă de această disciplină.

Cum să caracterizăm, prin urmare, noutatea acestor analize? Prin ce diferă ele de studiile aprofundate ale filmelor anterioare, care, chiar dacă rare, existau, totuşi?

#### 4.4.1. Caracteristici esenţiale ale analizei textuale

Putem formula ipoteza a două caracteristici principale:
- precizia şi accentul pus pe "formă", elementele semnificante;
- o constantă interogaţie asupra metodologiei aplicate, o autoreflecţie teoretică la toate fazele analizei.

*a. Grija pentru "detaliul pregnant"*

Chiar şi atunci cînd analizele de film dinainte de 1970 erau bogate, aprofundate, fine, se întîmpla rar ca autorul să facă referire la un detaliu sau altul al punerii în scenă, la vreun cadraj, la vreun racord între două planuri.

Desigur, aceste referiri existau, uneori, în analizele lui André Bazin. Adîncimea de cîmp în planul paharului şi al uşii legat de tentativa de sinucidere a lui Susan în *Citizen Kane*, de Orson Welles (1940), şi panoramica asupra curţii interioare în imobilul din *La Crime de Monsieur Lange* [Crima domnului Lange], de Jean Renoir (1935), au devenit exemple canonice. Dar, în cazul lui Bazin, exemplul era întotdeauna integrat într-o demonstraţie mai generală, consacrată realismului cinematografic. La fel, S. M. Eisenstein puncta dezvoltările sale teoretice prin comentarii de planuri extrem de precise. Tocmai acest aspect permite ca ambii să fie consideraţi precursori ai analizei textuale.

De aici provine numărul restrîns de analize stilistice sau formale, şi invers, abundenţa de studii tematice în analizele aprofundate. Să cităm, spre exemplu, studiile lui Michel Delahaye consacrate lui Marcel Pagnol şi lui Jaques Demy, ca şi cele ale lui Jean Douchet consacrate lui Alfred Hitchcock, Vincente Minnelli şi Kenji Mizoguchi.

Analizele lui Michel Delahaye şi Jean Douchet, foarte diferite prin strategie, îşi propun toate să găsească reţelele tematice dominante în opera unui cineast. Reuşită a celebrei "politici a autorilor" dusă de revista *Cahiers du Cinéma* din anii '50 şi '60, ele reprezintă, cu siguranţă, vena cea mai fecundă a acestui demers critic.

Analiza textuală restrînge considerabil aceste ambiţii, înlocuindu-le cu altele. Ea abandonează întreaga operă a unui cineast pentru a se focaliza doar pe un fragment dintr-un film anume, ea cultivă, în mod deliberat, o anumită "miopie" în lectura la suprafaţă a imaginii.

Această atenţie îndreptată spre structurile formale ale filmului, noi semnalind mai mulţi precursori ai lor începînd cu cei din anii '20, s-a văzut puternic reactualizată înaintea analizelor textuale propriu-zise, prin lucrările lui Noë l Burch publicate în 1967 în *Cahiers du Cinéma*, apoi în *Praxis du Cinéma*[2].

Încă din prima analiză consacrată spaţiului filmic din *Nana*, de Jean Renoir (1926), Noë l Burch manifestă atît o ambiţie teoretică cît şi o mare acuitate în observarea concretă a figurilor stilistice ale filmului, pe care o vom regăsi în cele mai bune analize ulterioare. Dar rigoarea lui Burch se loveşte de obstacolul memorării planelor şi secvenţelor; tot de acest obstacol se vor împiedica şi primele analize textuale înainte de a le ocoli prin apariţia butonului de "stop-cadru".

Marcînd o întoarcere la primatul semnificantului, analiza textuală manifestă grija de a nu se raporta în masă la lectura interpretativă. Ea se opreşte adeseori asupra momentului "sensului" şi astfel, îşi asumă riscul parafrazei şi al descrierii formale. Pariul său se bazează pe articularea, întotdeauna problematică, între ipotezele interpretative şi comentariul minuţios al elementelor reperabile în film.

*b. Privilegiul metodologiei*

În timp ce studiul clasic, cînd acesta nu era fondat pe empirism şi pe intuiţia autorului, nu risca practic niciodată să explice referinţele sale teoretice, analiza textuală, din contră, se caracterizează printr-o interogaţie pe cît de constantă pe atît de frenetică asupra fundamentelor opţiunilor sale metodologice. Ea încearcă tot timpul să treacă peste falsele evidenţe, trece prin sita reflecţiei epistemologice orice concept şi repune sistematic în discuţie pertinenţa instrumentelor sale de analiză.

Această interogaţie a demersului merge mînă în mînă cu o conştiinţă ascuţită a arbitrariului oricărei delimitări a corpusului. Astfel, marea parte a analizelor textuale nu abordează decît fragmente, pentru că acestea se vor a fi minuţioase, ceea ce face ca ele să întîlnească problema segmentării.

Analiza textuală nu este aplicarea concretă a unei teorii generale, de exemplu, studiul semiologic al limbajului cinematografic; din contră, există un du-te-vino constant între cele două demersuri, prima fiind, ca şi cea de-a doua, o activitate de cunoaştere. Ea este un "moment necesar" al studiului semiologic, după cum arată, pe bună dreptate, Dominique Chateau ("Le rôle de l'analyse textuelle dans la théorie" în *Théorie du film*).

---

2. Tradusă în limba română, *Un praxis al cinematografului*, Meridiane, Bucureşti, 2001. *(N. red.)*

În fine, sistemele textuale elaborate de analiză sînt întotdeauna concepute ca virtuale și multiple. Analiza textuală se caracterizează, deci, și prin fobia reducției, a reducției la un sistem unic și un "ultim semnificat". Raymond Bellour utilizează o metaforă geometrică pentru a specifica acest raport între realitatea operei și virtualitatea textului.

Operațiunea de analiză circumscrie ceea ce ea tratează ca fiind efectul de proiecție a unei realități ale cărei urmări le poate indica doar ca pe un punct de fugă, în sensul că ea oprește întotdeauna efectele unui volum care crește. Deci, este întotdeauna important ca analiza să fie *adevărată*, în sensul că își dezvoltă propria virtualitate ca ne-îndeplinită în text și, din acest motiv, ea ține întotdeauna de o relație între spectator și film, mai mult decît de o reducție, la orice s-ar face ea (Raymond Bellour, "A bâtons rompus" în *Théorie du film*).

### 4.4.2. Dificultățile concrete ale analizei textuale

În afara problemelor teoretice pe care le întîlnește, analiza textuală se lovește de obstacole concrete, dincolo de analiza în sine. Pentru a constitui filmul în text, trebuie, mai întîi, să arătăm care e opera; acest lucru este mult mai puțin simplu de realizat decît în literatură.

A studia un film cu un minim grad de precizie pune întotdeauna problema memorării, condiție fundamentală a percepției filmice, al cărei flux, în condiții "normale" de proiecție, nu depinde niciodată de spectator.

Au fost propuse două strategii complementare pentru a surmonta această dificultate: constituirea unei descrieri detaliate și oprirea imaginii.

#### *a. Fazele prealabile analizei*

O analiză filmică presupune două condiții: constituirea unei stări intermediare între opera în sine și analiza sa și modificarea mai mult sau mai puțin radicală a condițiilor de vizionare a filmului. În "Le texte introuvable", Raymond Bellour a subliniat acest paradox al analizei filmice care nu se poate constitui decît în destrucția specificității obiectului său.

"...(Imaginea în mișcare) nu poate fi citată, la propriu, din moment ce textul scris nu poate restitui ceea ce numai aparatul de proiecție poate reda: o mișcare a cărei iluzie garantează realitatea. De aceea, reproducerile, chiar numeroasele fotograme, nu fac niciodată altceva decît să manifeste o neputință radicală în a-și asuma textualitatea filmului. Cu toate acestea, sînt esențiale. Ele reprezintă, într-adevăr, un echivalent, de fiecare dată subordonat nevoilor lecturii, a ceea ce sînt pe masa de montaj, opririle imaginii, care au funcția perfect contradictorie de a deschide textualitatea filmului în chiar momentul în care îi întrerup desfășurarea. Este, într-un fel, ceea ce facem cînd ne oprim pentru a reciti și a reflecta asupra unei fraze dintr-o carte. Dar nu oprim o aceeași mișcare. Suspendăm continuitatea, fragmentăm textul; nu atentăm, într-o manieră identică, la specificitatea materială a unui mijloc de expresie. (...)

Oprirea imaginii și fotograma care o reproduce sînt simulacre; ele nu încetează, evident, curgerea filmului dar îi permit, în mod paradoxal, să se deruleze ca text". (Raymond Bellour, "Le texte introuvable" în *L'analyse du film*, Ed. Albatros [pentru ediția franceză])

Dar nu numai textul filmic este "de negăsit". Acesta se prezintă așa, după cum am văzut mai sus, pentru că existența sa este doar de ordinul virtualității, al sistemului, care trebuie construit fără încetare. Și opera este la fel, la mai multe niveluri.

Opera filmică este, prozaic vorbind, dificil de găsit. Trebuie ca filmul să fie programat în sală și proiectat cu regularitate. Acest prim acces la operă demonstrează cît de mult depinde analistul de instituție (distribuirea comercială a filmelor, programarea cine-cluburilor și a cinematecilor).

Nu ajunge să fie văzut filmul, el trebuie, desigur, să fie revăzut, dar mai trebuie să putem să îl și manipulăm pentru a selecționa fragmente din el, să putem să operăm apropieri între sute de imagini nu în mod imediat consecutiv, să îi confruntăm ultimul plan cu primul etc. Toate aceste operațiuni presupun un acces direct la pelicula în sine și la aparatul de proiecție. Ele presupun și o aparatură anume care să permită operațiuni de tipul înainte-înapoi, derulare cu încetinitorul, stop-cadru, pe scurt, o strategie de vizionare radical diferită de cea din timpul proiecției continue (de unde recursul la diascop, la masa de montaj sau de analiză).

În ceea ce privește accesul la peliculă, este inutil de subliniat cvasi imposibilitatea materială și legală, avînd în vedere statutul juridic al copiilor de film, în proprietatea celor "de drept" și a distribuitorilor care posedă drepturile exclusive pentru o perioadă dată, aceste drepturi nefiind utilizate decît în scopuri de proiecție comercială și non-comercială ale filmelor (cine-cluburi), uzajul personal fiind ilegal.

Dificultățile, de multe ori insurmontabile, pe care le-am citat explică în bună măsură întîrzierea analizelor de film sistematice în raport cu abordările exclusiv critice.

Este probabil ca revoluția tehnologică reprezentată de utilizarea domestică a videoului să aducă o modificare completă a mijloacelor de acces la filme, reproduse atunci pe suport magnetic și analizate pe ecranul televizorului.

Aceste condiții materiale luate împreună nu fac decît să deplaseze problema cu o treaptă. Analiza unui film, dacă este precisă, implică referiri concrete la obiect; acestea implică, la rîndul lor, o transcriere a informațiilor vizuale și sonore aduse de proiecție. Or, transcrierea nu este automată, ea e un veritabil transcodaj de la un mediu la altul, angajînd, prin aceasta, subiectivitatea "transcriptorului". În plus, există întotdeauna o anumită zonă a

percepţiilor vizuale şi sonore, cea mai specifică, care scapă descrierii şi transpunerii în scriitură. Este fenomenul pe care Roland Barthes îl subliniază în studiul intitulat "Le troisième sens", atunci cînd scrie:

"Filmicul este, în film, ceea ce nu poate fi descris, este reprezentarea care nu poate fi reprezentată. Filmicul începe doar acolo unde încetează limbajul şi metalimbajul articulat".(*Cahiers du Cinéma*, nr. 22, iulie 1970)

Cu toate acestea, descrierile de film mai mult sau mai puţin romaneşti ori minuţioase există încă de la debutul publicaţiilor consacrate cinematografului. Tradiţia filmelor povestite începe din anii 1910, marea epocă a "serialelor" şi a film-foiletoanelor prin presa cotidiană; ea a cunoscut mai multe decenii de prosperitate. Aceasta este astăzi înlocuită prin publicarea de decupaje de film, aşa cum regăsim, de pildă, în revista *L'Avant-Scène cinéma*[3], începînd cu 1961. Aceste decupaje nu prezintă toate acelaşi grad de rigurozitate, dar sînt incontestabil mai precise decît povestirile publicate anterior după scenariul de film.

*b. Influenţa metodei în situaţie didactică*

Dacă opera filmică este absentă atunci cînd citim o analiză textuală, ea este, din contră, prezentă în situaţia didactică. Este prezentă şi în practica cine-clubului, dar sub forma amintirii imediate, pe care nu o putem verifica decît proiectînd din nou secvenţa evocată. Practica didactică prelungeşte şi sistematizează acest demers; ea se bazează pe analiza concretă a unităţilor de semnificaţii discernabile în timpul vizionării filmului, pe care le supune ritmului său, prin descompunerea fiecărei faze.

Generalizînd multiplicitatea parcursurilor de lectură, scopul său este de a clarifica funcţionarea semnificantă a filmului şi de a da un chip concret figurilor limbajului cinematografic. Nimic nu e mai abstract, într-o anumită măsură, decît *noţiunea* de racord în axă; nimic nu e mai concret şi perceptibil decît identificarea, în timpul proiecţiei, a uneia din ocurenţele sale.

De altfel, practica didactică este în mare parte orală, ea se bazează pe verbalizare şi pe schimb dialogat. Ea permite, astfel, evitarea fixităţii interpretării scrise şi evită riscul său de reducţie, de limitare; ea este, dimpotrivă, perfect capabilă să restituie dinamismul funcţionării textuale şi circulaţia reţelelor de sens, fără a le fixa.

*c. Dificultăţile de prezentare, probleme de citare*

Dacă folosirea oralităţii este deosebit de productivă în practica analizei filmice, progresul acesteia necesită, în ciuda oricărui lucru, recursul la forma scrisă. Reuşitele cercetării în acest domeniu trebuie să fie expuse, în ciuda

3. Revistă franceză ce dedică fiece număr al său unui film care a marcat istoria cinematografiei; prezintă dialogurile complete ale filmului, decupajul, istoria creţiei sale, datele turnării, precum şi raportările critice ale vremii. *(N. red.)*

particularităţilor obiectului filmic, potrivit metodelor care şi-au dovedit eficienţa în alte cîmpuri.

Abordările critice ale cinefililor de după război, perioadă de mare expansiune a cine-cluburilor, au fost, poate, de o deosebită bogăţie. A fost nevoie de peniţa lui André Bazin pentru a ne aduce mărturia lor, demonstînd că nu se "osificaseră", doar, în manualele de popularizare.

Analiza textuală presupune, prin urmare – evident – publicarea de texte. Or, aceste texte sînt deosebit de greu de scris, pentru că ele condiţionează lectura şi gradul de atenţie a cititorului şi, în consecinţă, scopul analizei.

Avînd în vedere dificultăţile de transcriere a filmului, pe care tocmai le-am evocat, analiza textuală se vede obligată, în fiece clipă, să mobilizeze o cantitate de referiri care îngreunează considerabil demersul. Invers, simpla aluzie sporeşte opacitatea demonstraţiei. Raymond Bellour, în articolul deja citat, enunţă constatări identice:

"De aceea, analizele filmice, din momentul în care sînt un pic precise, rămînînd, totuşi, parţiale în abordare, au întotdeauna lungimea proporţională cu ceea ce acoperă, iar analiza, se ştie, este întotdeauna interminabilă. De aceea sînt atît de dificile, mai exact atît de ingrate în ceea ce priveşte lectura, repetitive, complicate aş zice, cu siguranţă nu inutil, ci în mod necesar, ca un preţ pe care îl plătesc pentru strania lor perversiune.

De aceea, ele par întotdeauna un pic fictive: mizează pe un obiect absent pe care ar trebui să-l redea ca prezent, motiv pentru care trebuie să împrumute mijloacele ficţiunii".

În consecinţă, strategia scriiturii unei analize filmice trebuie să facă un efort de a realiza un echilibru dificil între comentariul critic propriu-zis şi echivalente de citate filmice, întotdeauna dezamăgitoare: fragmente de decupaj, reproduceri de fotograme etc.

Pentru aceasta, ea trebuie să utilizeze cu cea mai mare abilitate posibilă, toate resursele punerii în pagină şi ale dispunerii complementare a textului, cît şi ale iluziei fotografice.

Vom cita, printre cele mai reuşite îmbinări de analiză textuală şi citate de corp filmic absent studiile lui Thierry Kuntzel consacrate filmului *The Most Dangerous Game*, (1932, în *Communications*[4], nr. 23 şi *Ça cinéma*, 7(8) ca şi cele două volume de analize de film dirijate de Raymond Bellour, *Le Cinéma américain* (Flammarion, 1980).

Aceste studii fac apel la o foarte abundentă iconografie, care structurează, prin descrierile secvenţiale, articularea generală a textului.

4. Revistă editată de *Le Centre d'Etudes Transdisciplinaires Sociologie, Anthropologie, Histoire* [Centrul de Studii Transdisciplinare] afiliat CNRS (v. nota 1), dedicînd fiecare număr unei teme anumite. *(N. red.)*

Publicarea, de către Cinemateca universitară, integral și în regim de continuitate, a fotogramelor filmului *October* de Eisenstein (1927), care reproduce 3225 de fotografii de film, adică una pentru fiecare plan, oferă un complement indispensabil analizei filmului publicată de editura franceză Albatros (*Octobre, écriture et idéologie*, 1976 și *La Révolution figurée*, 1979).

Toate aceste domenii încearcă să circumscrie însăși materialitatea obiectului filmic. Există, totuși, o modalitate radicală de a surmonta eterogenitatea limbajului critic și a limbajului obiect de analiză (filmul). Ea constă în a utiliza chiar filmul drept suport de analiză a cinematografului; cinematograful didactic nu are rețineri în a cita extrase din alte filme, îi este de ajuns să le reproducă, asemeni analizei critice care citează un text literar.

Dezvoltarea analizei de film va provoca, fără nici o îndoială, o renaștere a producției de filme didactice care au ca obiect cinematograful sau un anume film.

Acest tip de cinema își are, de altfel, clasicii săi: cităm, spre exemplificare, *Naissance du Cinématographe* de Roger Leenhardt, 1946 și *Ecrire en images*, de Jean Mitry, 1957. Lor le vor urma mulți alții.

## LECTURI SUGERATE:


### 1. LIMBAJUL CINEMATOGRAFIC

**1.1. O noțiune veche**

Trei antologii de texte clasice:

Marcel LAPIERRE, *Anthologie du cinéma*, "Rétrospective par les textes de l'art muet qui devint parlant", La Nouvelle Edition, Paris, 1946.

Marcel L'HERBIER, *Intelligence du cinématographe*, Paris, Ed. Corrêa, 1946.

Pierre LHERMINIER, *L'Art du cinéma*, Paris, Ed. Seghers, 1960.

Aceste antologii conțin extrase întinse din scrierile și declarațiile cineaștilor din perioada filmului mut și de la începuturile filmului vorbit, ca și ale primilor teoreticieni (Canudo, Delluc, Gance, Epstein etc.)

**1.2. Primii teoreticieni**

Béla BALÁZS, *L'Esprit du cinéma*, Paris, Ed. Payot, 1977.

Béla BALÁZS, *Le cinéma, nature et evolution d'un art nouveau*, Paris, Ed. Payot, 1979.

Yuri TYNIANOV, "Des fondements du cinéma", și Boris EICHENBAUM, "Problèmes de la ciné-stylistique" in *Cahiers du Cinéma*: "Russie années vingt", nr. 220-221, mai-iunie 1970.

Boris EICHENBAUM, "Littérature et Cinéma" in *Ca/Cinéma*, nr. 4, mai 1974.

Christine REVUZ, "La théorie du cinéma chez les formalistes russes" in *Ca/Cinéma*, nr. 3, ianuarie 1974.

**1.3. Gramaticile cinematografului**

André BERTHOMIEU, *Essais de grammaire cinématografique*, Paris, La Nouvelle Edition, 1946.

Doctor R. BATAILLE, *Grammaire cinégraphique*, A. Taffin Lefort, 1947.

Roger ODIN, "Modèle grammatical, modèle linguistique et études du langage cinématographique" in *Cahiers du XXe siècle*, nr. 9: "Cinéma et Littérature", Paris, Ed. Klincksieck, 1978.

**1.4. Concepția clasică despre limbaj**

Marcel MARTIN, *Le Langage cinématographique*, Paris, Ed. Du Cerf, 1955. Ediție revăzută în 1962, reeditată în 1977 la E.F.R.

**1.5. Un limbaj fără semne**

Jean MITRY, *Esthétique et psychologie du cinema*, vol 1: Les structures, vol. 2: Les formes, Paris, Ed. Universitaires, 1963, 1965, reeditată la Ed. Jean-Pierre Delarge, 1979.

Jean MITRY, "D'un langage sans signes" in *Revue d'esthétique*, nr. 2-3, Paris, 1967.

### 2. CINEMATOGRAFUL, LIMBĂ SAU LIMBAJ?

**2.1. Limbaj cinematografic și limbă**

Christian METZ, *Essais sur la signification au cinéma*, Ed. Klincksieck, Paris, vol. 1, 1968 și 2, 1972, mai multe reeditări: în special, capitolul II din vol. 1, "Problèmes de sémiologie du cinéma", pp. 37-146.

**2.2. Inteligibilitatea filmului**

Christian METZ, *Essais* 2, capitolul III, "L'avant et l'après de l'analogie", pp. 139-192.

Umberto Eco, *La Structure absente*, Paris, Ed. Mercure de France, 1972, secțiunea B *"Vers une sémiotique des codes visuels"*.[pentru ediția în limba franceză]

Christian METZ, *Essais sémiotiques*, Paris, Ed. Klincksieck, 1977, capitolul VI, "Le perçu et le nommé", pp. 129-161.

### 3. ETEROGENITATEA LIMBAJULUI CINEMATOGRAFIC

**3.1. Materiile de expresie**

Louis HJELMSELV, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Ed. de Minuit, 1968.[pentru ediția în limba franceză]

**3.2. Noțiunea de cod în semiologie**

Christian METZ, *Langage et Cinéma*, Paris, Ed. Larousse, 1971, reeditată la Paris, Ed. Albatros, 1977.

Roland BARTHES, "Eléments de sémiologie" in *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Ed. du Seuil, 1953 și 1970 și "Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe" in *Sémiotique narrative et textuelle*, Col. "Larousse université", Ed. Larousse, 1973.

**3.3. Codurile specifice și nespecifice în cinematograf**

Christian METZ, *Langage et Cinéma, op. cit.*, în special capitolul X: "Spécifique/non-spécifique: relativité d'un partage maintenu".

Marc VERNET, "Codes non spécifiques" in *Lectures du film*, Paris, Ed. Albatros, 1976, pp. 46-50.

### 4. ANALIZA TEXTUALĂ A FILMULUI

**4.1. Noțiunea de text filmic în *Langage et Cinéma***

Christian METZ, *Langage et Cinéma, op. cit.*, capitolele I, V, VI, VII.

Roger ODIN, "Dix années d'analyses textuelles de films", bibliografie analitică, *Linguistique et Sémiologie*, 3, Lyon, 1977.

**4.2. Sistemul textual în *Intoleranța*, de Griffith.**

Pierre BAUDRY, "Les aventures de l'Idée, sur *Intolérance*" 1 și 2, in *Cahiers du Cinéma*, nr. 240-241, 1972.

**4.3. Noțiunea de text în semiotica literară**

Roland BARTHES, "De l'oeuvre au texte" în *Revue d'Esthétique*, 3, 1971; "Théorie du texte" in *Encyclopaedia Universalis*, volumul 15; *S/Z*, Paris, Ed. du Seuil, 1970.

Julia KRISTEVA, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Ed. du Seuil, 1969.

Raymond BELLOUR, "Le texte introuvable" in *Ca/Cinéma*, nr. 7/8, 1975, reluat în *L'Analyse du film*, Paris, Ed. Albatros, 1979.

4.4. Originalitatea și influența analizei textuale
Raymond BELLOUR, *L'Analyse du film*, Paris, Ed. Albatros, 1979; "A bâtons rompus" în *Théorie du film*, lucrare colectivă, 1980.
Jean DOUCHET, "Alfred Hitchcock", în *Cahiers de L'Herne Cinéma*, nr. 1, 1967.
Michel DELAHAYE, "Jacques Demy ou les racines du rêve", *Cahiers du Cinéma*, nr. 189, aprilie 1967, și "La saga Pagnol" în *Cahiers du Cinéma*, nr. 213, iunie 1969.

# CAPITOLUL 5

# FILMUL ȘI SPECTATORUL SĂU

## 1. SPECTATORUL DE CINEMA

Există mai multe modalități de a considera spectatorul de cinema.

Ne putem interesa de el în măsura în care constituie un public, publicul de cinema sau publicul anumitor filme – adică o "populație" (în sensul sociologic al termenului) care se dedică unei practici sociale definite: a merge la cinematograf. Acest public (această populație) este analizabil(ă) în termeni statistici, economici, sociologici. Însă o astfel de apropiere a spectatorului de cinema se dovedește a fi, de fapt, o abordare a *spectatorilor* de cinema și nu vom vorbi despre acest aspect, căci el subliniază global un demers și finalități teoretice care nu sînt întru totul la locul lor în perspectiva "estetică" a acestei lucrări. Bineînțeles, nu ne îndoim de faptul că există o interacțiune între evoluția publicului de cinema și evoluția estetică generală a filmelor; dar mai degrabă "exterioritatea" punctului de vedere al sociologului sau al economistului față de relația spectatorului cu filmul (a fiecărui spectator față de fiecare film) este cea care ne-a condus la excluderea sa din cîmpul nostru actual de reflecție.

Ceea ce ne va preocupa esențialmente în acest capitol și în următorul este, deci, mai ales relația spectatorului cu filmul în calitate de experiență individuală, psihologică, estetică, într-un cuvînt, *subiectivă*: ne interesează subiectul-spectator, nu spectatorul statistic. Este vorba de o problemă care a fost mult dezbătută în ultimii ani, într-o lumină psihanalitică pe care o vom aborda cîteva pagini mai încolo. Dar, pentru moment, trebuie să expunem rapid diversele problematici și abordări la care chestiunea spectatorului de film a fost istoric asociată.

### 1.1. Condițiile iluziei reprezentative

În același timp cu inventarea cinematografului la sfîrșitul secolului al XIX-lea, apărea o disciplină nouă: psihologia experimentală (al cărei prim laborator a fost fondat în 1879 de Wilhelm Wundt). Această disciplină s-a extins considerabil într-o sută de ani, dar se poate spune că apariția cinematografiei mute, apoi evoluția sa spre o formă de artă autonomă și din ce în ce mai elaborată – adică perioada anilor 1910 și 1920 – coincid cu dezvoltarea unor importante teorii ale percepției, mai ales ale percepției vizuale. Mai ales în raport cu cea mai celebră dintre aceste teorii, *Gestalttheorie*, trebuie să-i situăm pe doi cercetători care, unul în 1916, celălalt la începutul anilor '30, au explorat fenomenul iluziei reprezentative în cinematografie și condițiile

psihologice pe care le presupune această iluzie la spectator: este vorba de Hugo Münsterberg și Rudolf Arnheim.

Hugo Münsterberg a fost, fără îndoială, primul teoretician veritabil al cinematografiei – deși de formație el a fost filosof și psiholog (elev al lui Wundt), iar esențialul operei sale a fost consacrat unor cărți de psihologie "aplicată". În cartea sa, nu groasă, dar foarte densă, el a fost interesat, de la bun început, de receptarea filmului de către un spectator, mai exact, de raporturile dintre natura mijloacelor filmice și, pe de o parte, structura filmelor, iar pe de altă parte, marile "categorii" ale minții umane (luate într-o perspectivă filosofică marcată de idealismul german, mai ales de Immanuel Kant).

Unul din marile sale merite este mai ales cel de a fi demonstrat că fenomenul, esențial în cinematografie, al producerii unei mișcări aparente, se explica printr-o proprietate a creierului ("efectul-phi") și nu prin așa-zisa "persistență retiniană", punînd astfel bazele – adesea uitate – ale oricărei teoretizări moderne a acestui efect. Profitînd, într-un fel, de această explicare a efectului-mișcare printr-o proprietate a minții umane, Hugo Münsterberg dezvoltă o concepție a cinematografiei ca proces mental, ca *artă a minții*. Astfel, cinematografia este arta:

- atenției: ea este o înregistrare *organizată* după aceleași căi prin care mintea dă sens realului (în acest mod Münsterberg interpretează, de exemplu, gros planul sau accentuarea unghiurilor filmărilor);
- memoriei și imaginației care permit să se analizeze comprimarea sau diluarea timpului, noțiunea de ritm, posibilitatea flash-back-ului, reprezentarea viselor – și, mai general, chiar inventarea montajului;
- emoțiilor, stadiu suprem al psihologiei, care transpar din povestirea însăși, pe care Münsterberg o consideră drept unitatea cea mai complexă și care poate fi analizată în unități mai simple ce răspund gradului de complexitate a emoțiilor umane.

Astfel, de la simpla iluzie de mișcare la complexa gamă a emoțiilor, trecînd prin fenomene psihologice precum atenția sau memoria, întreaga cinematografie este concepută pentru a se adresa minții umane mimînd mecanismele acesteia: psihologic vorbind, filmul nu există nici pe peliculă, nici pe ecran, ci numai în minte, care îi dă realitatea sa. Teza centrală a lui Münsterberg se formulează astfel:

> "Filmul ne povestește istoria umană depășind formele lumii exterioare – și anume, spațiul, timpul și cauzalitatea – și ajustînd evenimentele la formele lumii interioare – și anume, atenția, memoria, imaginația și emoția."

exprimînd mai mult o concepție despre cinematografie decît o psihologie a spectatorului, dar alocîndu-i, totuși, acestuia din urmă un loc foarte clar: el este cel pentru care filmul (cel puțin filmul "estetic") funcționează ideal; de la nivelul cel mai elementar, reproducerea mișcării, la nivelul cel mai elaborat, cel al emoțiilor și al ficțiunii, totul este făcut pentru a reproduce, a reprezenta funcționarea minții sale, rolul său fiind, deci, acela de a *actualiza* un film ideal, abstract, care nu există decît pentru și prin el.

Rudolf Arnheim este cunoscut mai ales drept critic de artă și psiholog al percepției. Conform lecțiilor școlii gestaltiste căreia i se raliază, Arnheim insistă asupra faptului că viziunea noastră nu se reduce deloc la o chestiune de stimulare a retinei, ci că ea este un fenomen mental, implicînd un întreg cîmp de percepții, de asociații, de memorare: într-un fel, vedem "mai mult" decît ce ne arată înșiși ochii noștri. De exemplu, dacă obiectele își micșorează talia aparentă îndepărtîndu-se, mintea noastră compensează această micșorare sau, mai exact, o *traduce* în termeni de îndepărtare.

Problema centrală a cinematografiei, pentru Rudolf Arnheim, este, deci, legată de fenomenul reproducerii mecanice (fotografice) a lumii: filmul poate reproduce automat senzații analoage celor care afectează organele noastre de simț (ochii, în acest caz), dar face acest lucru fără corectura proceselor mentale: filmul are de-a face cu ceea ce este *vizibil din punct de vedere material* și nu chiar cu sfera (umană) a *vizualului*.

Vedem cum Arnheim se alătură curentului gestaltist: afirmînd că, în perceperea realului, mintea umană este cea care, nu numai că dă realului sens, dar îi dă și caracteristicile sale fizice: culoarea, forma, mărimea, contrastul, luminozitatea obiectelor lumii sînt, într-un fel, produsul operațiilor minții, începînd de la percepțiile noastre. Viziunea este "o activitate creatoare a minții umane."

Poziția lui Rudolf Arnheim este, cu toate acestea, puțin mai moderată decît "mentalismul" extremist al lui Hugo Münsterberg. Pentru el, percepția și arta sînt fondate pe capacitățile organizatorice ale minții, dar Arnheim consideră că lumea (care cauzează percepțiile) este capabilă să ia anumite forme de organizare. Chiar dacă simțurile și creierul uman șlefuiesc lumea (mai ales în materie artistică), Arnheim consideră că structurile pe care creierul le impune lumii sînt, în definitiv, o reflexie chiar a acelora pe care le găsim în natură (mari scheme generale, precum ascensiunea și căderea, dominația și supunerea, armonia și discordia etc).

Aceste teorii (foarte pe scurt rezumate), în ciuda evoluției psihologiei din anii '20 încoace, nu sînt "depășite" nici astăzi. Ele chiar au fost, într-o anumită măsură, reluate și actualizate în lucrările lui Jean Mitry și în primele texte ale lui Christian Metz, de exemplu. Limitarea lor, evidentă, se manifestă mai ales în îngustimea alegerilor estetice cărora teoria le face loc. Hugo Münsterberg, cu a sa etajare a fenomenelor psihologice pe care filmul trebuie să le trateze, privilegia deja marele film de ficțiune, excluzînd din cîmpul său de reflecție întreaga cinematografie documentară, educativă sau propagandistă. Și mai clar încă, Rudolf Arnheim emite judecăți de valoare foarte severe, ba chiar sectare, și, mai ales, sistemul său îl împinge să valorizeze în mod exclusiv cinematografia mută, să respingă în bloc întreaga cinematografie vorbită, considerată o degenerare, o creștere nesănătoasă pe care, după teoria gestaltistă, o aduce cu sine diminuarea constrîngerilor exterioare. Ca și alegeri estetice sau critice, aceste privilegii sînt, cu siguranță, demne

de a fi discutate; în schimb, ele nu pot decît să slăbească validitatea generală a unei teorii a mecanismelor psihologice ale iluziei – mecanisme cărora vorbirea nu le-a pus capăt, chiar dacă le-a transformat profund. Astfel, în ciuda viului lor interes intelectual, aceste abordări astăzi sînt privite ca fiind proprii unei perioade în care cinematografia era înțeleasă ca "artă a imaginilor", în vreme ce o reactualizare adecvată a lor se poate face în ceea ce privește cinematografia "experimentală".

### 1.2. "Șlefuirea" spectatorului

Tocmai i-am văzut pe primii "psihologi ai filmului" interesîndu-se, aproape în mod natural, de o artă atît de apropiată, prin mai multe din caracteristicile sale proprii, de înseși calitățile minții umane. Acestui stadiu de explorare puțin cam prea încîntat la modul naiv de o asemenea adecvare, i-a urmat rapid un demers mai pragmatic și mai utilitar pe care l-am putea schematiza astfel: din moment ce mecanismele intime ale reprezentării cinematografice "se aseamănă" cu cele ale fenomenelor psihologice esențiale, de ce să nu luăm în considerare această similaritate sub unghiul invers? Altfel spus, plecînd de la reprezentarea artei filmului, cum *inducem* emoții – cum *influențăm* spectatorul?

Am mai întîlnit deja această preocupare înainte, printre alții la Eisenstein, la care am văzut că este vorba de o trăsătură importantă a sistemului său teoretic (cf. capitolul despre montaj). Mai pe larg putem spune că această grijă, mai mult sau mai puțin implicit și mai mult sau mai puțin conștient, a apărut foarte devreme și a fost prezentă la toți marii cineaști.

Fără ca acest lucru să fi lăsat vreodată loc celei mai mici teoretizări în ceea ce îl privește, putem estima, de exemplu, că D. W. Griffith era extrem de sensibil la influența exercitată de filmele sale. Este clar că finalul filmului *The Birth of a nation* [Nașterea unei națiuni] (1915), cu *last minute rescue*-ul său ("întoarcerea din final") a cărui pregătire ocupă o enormă parte din povestire, se folosește în mod deliberat de angoasa provocată spectatorului prin montaj alternat, cu intenția mărturisită de a-i atrage simpatia pentru salvatori (Ku-Klux-Klan).

Dar, dacă cineastul american a fost incontestabil primul care s-a folosit atît de bine de emotivitatea spectatorului, învățăturile teoretice ale eficacității sale au fost trase în Europa. Dacă Hollywood-ul a produs un mare număr de filme de-a dreptul propagandiste (în afară de *Nașterea unei națiuni*, putem evoca aici toate filmele realizate pentru a justifica și a sprijini ideologic intrarea în război a Statelor Unite în 1917), această propagandă nu a fost niciodată analizată ca atare de către americani. Chiar în Europa, grija de *a impresiona* spectatorul a luat forme foarte diverse și nu putem decît printr-un joc de cuvinte să apropiem de acest deziderat școala numită uneori "impresionistă" (cineaștii francezi ai "primei avangarde": Lois Delluc, Jean Epstein, Abel Gance, Marcel L'Herbier) sau "expresionismul" german.

Desigur, am putea găsi la asemenea cineaști ori critici francezi sau germani o imagine uneori destul de clară a mijloacelor de acțiune psihologice ale cinematografiei. Dar reflecția asupra acestei teme a luat în anii douăzeci o turnură mai sistematică printre cineaștii ruși. Două circumstanțe, de altfel puternic legate între ele, explică această dezvoltare: mai întîi, însăși instituirea unui *cinematoraf sovietic* ca mijloc de exprimare, de comunicare, dar și *de educație și de propagandă*, din ce în ce mai strict controlată de organismele de stat (acesta este întregul sens al faimoasei formule a lui Lenin: "Dintre toate artele, cinematografia este pentru noi cea mai importantă"); apoi, faptul că primele exprerimentări legate de materialul cinematografic s-au referit, prin Lev Kulešov și atelierul său, la posibilitățile montajului în materie de imprimare a unui sens secvențelor de imagini.

Celebra experiență constînd din a face același gros plan inexpresiv al unui actor să fie urmat de diverse planuri (o masă bine garnisită, un cadavru, o femeie goală etc.) și din a constata că gros planul actorului capătă, în funcție de vecinătatea sa, diverse valori, diverse inflexiuni (este ceea ce numim "efectul Kulešov"), experiență care este adesea interpretată exclusiv în sensul unei demonstrații a puterilor de limbaj, sintagmatice, ale cinematografiei – a fost și prima ocazie de a zări posibilitatea de *a dirija*, printr-o muncă adecvată a materialului filmic, reacțiile spectatorului.

În textele sale critice și teoretice din anii douăzeci, Kulešov nu abordează, sau cel puțin nu în mod direct, consecințele concepției sale despre montaj asupra raportului filmului cu spectatorul; unul din elevii săi, Vsevolod Pudovkin, este cel care a arătat primul, și la modul cel mai clar, aceste consecințe.

Într-un opuscul redactat de el în 1926 asupra tehnicilor cinematografice, Pudovkin scrie printre altele: "Există în psihologie o lege care afirmă că, dacă o emoție dă naștere unei anumite mișcări, imitarea acelei mișcări va permite evocarea emoției coprespunzătoare (...) Trebuie înțeles că montajul este, de fapt, un mijloc de a constrînge în mod deliberat gîndurile și asociațiile spectatorului. (...) Dacă montajul este coordonat în funcție de o suită de evenimente alese cu precizie sau de o linie conceptuală, fie agitată, fie calmă, el va avea un efect excitant, respectiv calmant asupra spectatorului."

Această concepție este, desigur, naivă: ea afirmă, într-un mod mult prea simplist, o echivalență, o similitudine chiar, între evenimente filmice și emoțiile elementare, postulînd astfel, cel puțin la nivel de tendință, posibilitatea unui fel de *calcule analitice* ale reacțiilor spectatorului, din care am văzut deja un alt aspect, destul de comparabil, odată cu învățăturile un pic rigide trase de tînărul Eisenstein din doctrina reflexologică (cf. capitolul despre montaj, p. 67).

Importantă rămîne, înainte de toate, afirmarea înseşi ideii de *influenţă* exercitată asupra spectatorului de către film. Idee generală, dar puternică, reluată, sub forme foarte puţin diferite, de către toţi cineaştii sovietici importanţi ai anilor douăzeci.

Două exemple:

Dziga Vertov, 1925:

"Alegerea faptelor fixate pe peliculă va sugera muncitorului sau ţăranului pe ce drum s-o ia. (...) Faptele adunate de kinoks-observatori sau film-corespondenţii muncitori (...) sînt organizate de cine-montatori după directivele Partidului (...) Noi introducem în conştiinţa muncitorilor fapte (mari sau mici) cu grijă selecţionate, fixate şi organizate, luate atît din viaţa muncitorilor înşişi cît şi din cea a inamicilor lor de clasă."

S. M. Eisenstein, 1925:

"Produsul artistic (...) este mai întîi de toate un tractor care ară psihismul spectatorului după o orientare de clasă dată. (...) A smulge fragmente din mediul ambiant, după un calcul conştient şi voluntar, conceput dinainte pentru a cuceri spectatorul după ce au fost dezlănţuite asupra lui aceste fragmente într-o confruntare pertinentă..."

Desigur, această idee, oricît de convingătoare ar fi ea, rămîne încă dincolo de un calcul real al acţiunii exersate asupra spectatorului, altfel spus, de o stăpînire reală şi calculată a *formei filmice*. Tentativele, numeroase, în acest sens al stăpînirii, se învîrtesc toate, mai mult sau mai puţin, în jurul unei utilizări a acestei idei pe care am subliniat-o la Pudovkin şi la Eisenstein, în jurul unui fel de "catalog" de stimuli elementari, cu efect previzibil, a căror combinaţie judicioasă filmul nu are decît să o realizeze. Pe această bază se stabilesc, printre altele, toate "mesele de montaj", elaborate în acea perioadă de Eisenstein, de Pudovkin şi de alţii; tot pe aceeaşi idee se bazează, implicit, o bună parte din învăţătura lui Kuleşov, sub formă de reguli pentru jocul actorului, prescriindu-i acestuia să descompună fiecare gest într-o serie de gesturi elementare, mai uşor de stăpînit, sau sub formă de reguli de regie, prescriindu-i cineastului, de exemplu, să facă în aşa fel încît să coincidă la maxim mişcările în cadru cu paralelele de la marginile cadrului, aceste direcţii fiind reputate drept mai uşor de perceput pentru spectator. Aceste "reguli", uneori prezentate ca nişte reţete, sînt, evident, minimale şi par astăzi foarte discutabile. De altfel, nici cei mai buni cineaşti sovietici nu au încetat să le transforme şi să le amelioreze practica (dacă nu neapărat teoria) în sensul eficacităţii formei. Nu e loc să le analizăm operele în detaliu şi vom aminti doar întreaga muncă a lui Eisenstein în jurul noţiunii de *organicitate*, în anii treizeci şi patruzeci; şi importanţa pe care Pudovkin, mai pragmatic, a acordat-o, de-a lungul carierei sale, muncii asupra timpului, a ritmului, a "tensiunii" – întotdeauna în sensul unei prize emoţionale maximale asupra spectatorului: vezi secvenţele finale din *Mother* [Mama] (1926) şi *Storm over Asia* [Furtună peste Asia] (1929).

Această etapă a reflecţiei asupra spectatorului de cinema nu a fost, bineînţeles, sfîrşită – mai ales din cauza caracterului mecanic al teoriilor psihologice subadiacente care a dus la impasuri evidente. Totuşi, ea rămîne importantă, mai ales prin voinţa sa de *raţionalitate* care nu va avea egal – decît în demersul de inspiraţie psihanalitică de care ne vom ocupa ceva mai tîrziu.

Sfîrşitul acestei abordări a fost grăbit de apariţia cinematografiei vorbite, adică a unei forme de cinematografie în care, cel puţin la început, esenţialul sensului – şi, deci, al influenţei posibile – trecea prin limbajul verbal, pe cînd toate eforturile de reflecţie avuseseră drept obiect, în mod exclusiv, influenţa ce putea fi atribuită diverşilor *parametri de imagine*. Prin urmare, chestiunea influenţei exercitate prin cinematografie şi a "condiţionării" spectatorului a fost din nou ridicată ocazional, din perspective foarte diverse, dar gîndirea asupra acestei influenţe trece mai degrabă, de cîteva decenii, prin căile sociologiei şi/sau ale teoriei ideologiei şi mult mai puţin (ba chiar deloc) printr-o teorie a subiectului spectator ca centru al reacţiilor afective la stimuli filmici.

### 1.3. Spectatorul filmologiei

După război, în sînul Institutului de Filmologie, începînd cu 1947, interesul se plasează din nou asupra spectatorului de cinema. Anii treizeci şi recentul conflict mondial tocmai revelaseră în practică puterea de impact emoţional a imaginilor filmice, mai ales în ceea ce priveşte cinematografia de propagandă. După cum remarca atunci Marc Soriano, secretar de redacţie al revistei Institutului: "Înainte să existe filmologie ne mărgineam să constatăm acest adevăr elementar, şi anume că proiecţia unui film impresionează publicul. Dar a spune de ce şi cum era o altă chestiune. Aşadar, la acest «de ce» şi la acest «cum» s-a înhămat filmologia în devenire."

Creat în 1947 de Gilbert Cohen-Séat care publicase în anul precedent la P.U.F. *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma* [Eseu asupra principiilor unei filosofii a cinematografiei], Institutul de Filmologie se străduieşte să adune sub prestigioasa preşedinţie a lui Mario Roques, profesor la Collège de France, universitari şi oameni de cinema, realizatori, scenarişti si critici.

Institutul publică începînd din vara lui 1947 *Revue internationale de filmologie* [Revista internaţională de filmologie] ale cărei douăzeci de numere adună pînă la sfîrşitul anilor cincizeci texte fundamentale care pun bazele teoriei cinematografice ulterioare. Semiologia reia, de altfel, o problemă centrală în filmologie, cea a impresiei de realitate. Eseul lui Edgar Morin pe care îl vom aborda mai tîrziu *Le Cinéma ou l'homme imaginaire* [Cinematografia sau omul imaginar] (Minuit, 1956) a fost publicat în punctul de întîlnire al acestor două şcoli. Încă din primul număr al *Revue de filmologie* mai multe texte abordează chestiunea spectatorului, de exemplu: *De quelques problèmes psychophysiologiques que pose le cinéma* [Despre cîteva probleme psihofiziologice pe care le ridică arta cinematografică] de Henri

Wallon și *Cinéma et identification* [Cinematografie și identificare] de Jean Deprun, care trimite explicit la teoria freudiană a identificării.

Această chestiune va fi tratată fundamental în volumul condus de Etienne Souriau *L'Univers filmique* [Universul filmic] (Flammarion, 1953) al cărui capitol II scris de Jean-Jacques Riniéri se intitulează: *L'impression de réalité au cinéma: les phénomènes de croyance* [Impresia de realitate în cinema: fenomenele de credință], text comentat pe larg în primul articol al lui Christian Metz consacrat aceluiași subiect.

Studiile filmologice se interesează, mai întîi, de condițiile psihofiziologice ale percepției imaginilor de film. Ele aplică metodele psihologiei experimentale și multiplică testele ce permit conservarea reacțiilor unui spectator în condițiile date. În studiul *La perception visuelle des images du cinéma, de la télévision et du radar* [Percepția vizuale a imaginilor cinematografice, televiziunii și radarului] (*Revue internationale de filmologie*, nr. 3–4, octombrie 1948), doctorul R. C. Oldfield își propune să explice problemele psihologice ale percepției imaginilor filmice pe care le clasează în lanțul imaginilor artificiale confruntîndu-le cu evoluția tehnologiei radarului. El își pune întrebări asupra noțiunii de "asemănare fidelă", presupune existența unei scări de asemănare și amintește că imaginea de film este un obiect pur fizic, compus dintr-o anumită distribuție spațială de intensități luminoase pe suprafața unui ecran. Oldfield stabilește limitele fidelității fotografice a imaginii prin intermediul texturii punctelor sale și alterării raporturilor de contrast și de direcție. El stabilește clar că imaginea ecranului este rezultatul unui proces psihic care poate fi supus măsurării și unui tratament cantitativ și că există criterii obiective precise ale fidelității.

Aceste observații îl fac să concluzioneze că percepția vizuală nu este o simplă înregistrare pasivă a unei excitări extreme, ci că ea constă într-o activitate a subiectului care percepe. Această activitate cuprinde procese regulatoare al căror scop este de a menține o percepție echilibrată. Aceste mecanisme de constanță realizează, de exemplu, menținerea mărimii aparente a ecranului și a figurilor de pe acest ecran, în ciuda distanței la care acesta se găsește de spectator.

Un al doilea aspect al cercetării filmologice privind percepția produselor cinematografice este caracterizat de studiul percepțiilor diferențiale conform categoriilor de public. Astfel, numeroase studii abordează percepția copiilor, a popoarelor "primitive", a adolescenților inadaptați, pentru a cita cîteva exemple caracteristice care vor marca eseul lui Edgar Morin. Aceste studii au recurs adesea la electroencefalografie și analizează traseele obținute urmînd secvențele materialului filmic proiectat:

Asupra acestui aspect pot fi amintite următoarele studii:

- Henri Gastaut, *Effets psychologiques, somatiques et électroencéphalographiques du stimulus lumineux intermittent rythmique* [Efecte psihologice, somatice și electroencefalografice ale stimulului luminos intermitent ritmic].
- Ellen Siersted, *Réaction des petits enfants au cinéma* [Reacția copiilor mici la cinema] (*Revue internationale de filmologie*, nr. 7–8).
- Gilbert Cohen-Séat, H. Gastaut și J. Bert, *Modification de l'E.E.G. pendant la projection cinématographique* [Modificarea E.E.G. în timpul proiecției cinematografice].
- Gilbert Cohen-Séat și J. Faure, *Retentissement du "fait filmique" sur les rythmes bioélectriques du cerveau* [Efectul «faptului filmic» asupra ritmurilor bioelectrice ale creierului"].
- G. Heuyer, S. Lebovici, *et al.*, *Note sur l'électroencéphalographie pendant la projection cinématographique chez les enfants inadaptés* [Notă asupra electroencefalografiei în timpul proiecției cinematografice la copiii inadaptați]. (*Revue internationale de filmologie*, nr. 16, ianuarie-martie 1954, *Études expérimentales de l'activité nerveuse pendant la projection du film* [Studii experimentale ale activității nervoase în timpul proiecției filmului].)

Acest versant al studiului filmologic al spectatorului ne aduce în preajma "simptomatologiei" medicale. Perspectiva filosofului Etienne Souriau în sînul Institutului de filmologie este mult mai apropiată de perspectivele esteticii filmului și a spectatorului așa cum s-au dezvoltat ele de atunci.

Etienne Souriau, în studiul său clasic asupra "structurii universului filmic și vocabularului filmologiei" s-a străduit să definească diversele niveluri care, după părerea sa, intervin în structura universului filmic. Printre aceste niveluri, el îl distinge pe cel care se referă la "faptele spectatoriale". Planul spectatorial este pentru Etienne Souriau cel în care se realizează, printr-un act mental specific, intelecția universului filmic ("diegeza") după datele "ecranice". El numește fapt "spectatorial" orice fapt *subiectiv* care pune în joc personalitatea psihică a spectatorului. De exemplu, percepția timpului, la nivel filmofanic, cel care privește însăși proiecția, este obiectivă și cronometrabilă, pe cînd pe plan spectatorial este subiectivă. Despre el este vorba atunci cînd spectatorul estimează că "se tărăgănează" sau că "e prea repede". Pot exista fenomene de "desprindere" între cele două niveluri. Dacă, de exemplu, datele de pe ecran cunosc fenomene de accelerare rapidă, este posibil ca unii spectatori să nu urmărească ritmul accelerării și să se "desprindă"; în acest caz ei încetează să "realizeze" ce se întîmplă și nu mai au decît o impresie de dezordine și de confuzie.

O asemenea disjuncție este observabilă și în cazul utilizării unor trucaje al căror grad de arbitrar poate împiedica credibilitatea; astfel, momentul încetinirii muzicale marcînd oprirea timpului în *Les Visiteurs du soir* [Trubadurii diavolului] de Marcel Carné (1943).

Etienne Souriau precizează și că faptele spectatoriale se prelungesc mult dincolo de durata proiecției: ele cuprind mai ales impresia spectatorului la ieșirea de la film și toate faptele care privesc influența profundă exercitată de film, fie prin amintire, fie printr-un fel de impregnare producătoare de modele de comportamente. La fel este în cazul orizontului de așteptare creat

de afișul filmului care constituie, de exemplu, un fapt spectatorial prefilmofanic (v. *Revue internationale de filmologie*, nr. 7-8).

**1.4. Spectatorul de cinema, "om imaginar"**

În 1956, Edgar Morin publică eseul său *Le Cinéma ou l'homme imaginaire* (Minuit), calificat atunci drept antropologie sociologică. Într-o prefață la o ediție recentă a aceluiași eseu, autorul estimează că "această carte este un meteorit" (prefață ce datează din decembrie 1977). Într-adevăr, importanța și originalitatea acestui eseu de antropologie au fost mult subestimate în cele două decenii care au urmat. De asemenea, deoarece a fost profund inovator, nu putea fi situat în niciuna din clasificările în curs în momentul apariției sale "deoarece nu vorbea nici de artă, nici de industria cinematografică și nu privea nici o categorie de cititori predeterminată".

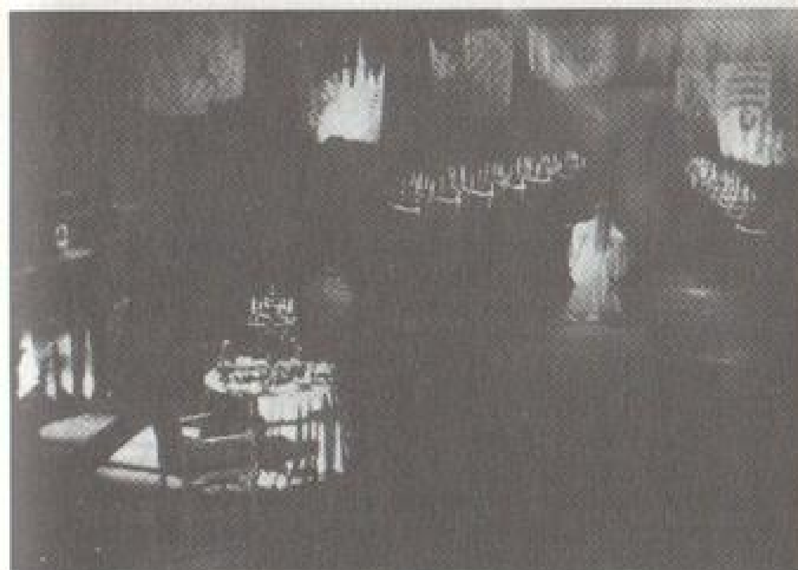
Cîteva pagini din eseul lui Edgar Morin au fost mai întîi publicate în nr. 20-24 ale *Revue internationale de filmologie*, în 1955. Este știută filiația directă între textele de inspirație filmologică și eseul lui Morin; acesta este, de altfel, plin de referințe la teoria clasică a cinematografiei (Jean Epstein, R. Canudo, Béla Balázs) și se sprijină sistematic pe lucrările filmologice ale lui Michotte Van den Berk și ale lui Gilbert Cohen-Séat. Perspectiva antropologică este, cu toate acestea, nouă, căci era vorba pentru autor de a aprecia cinematografia în lumina antropologiei, cît și de a o aprecia pe aceasta în lumina cinematografiei, postulînd că realitatea imaginară a cinematografiei dezvăluie cu o deosebită acuitate anumite fenomene antropologice:

"Tot realul perceput trece, deci, prin forma imagine. Apoi renaște în amintire, adică imagine din imagine. Ori, cinematografia, ca orice figurație (pictură, desen) este o imagine în imagine, dar, privind dinspre fotografie, este o imagine a imaginii perceptive, și, mai mult decît fotografia, este o imagine animată, adică vie. În această calitate de reprezentare a unei reprezentări vii, cinematografia ne invită să reflectăm asupra imaginarului realității și asupra realității imaginarului." (Edgar Morin, prefață, 1977).

Edgar Morin pleacă de la transformarea cinematografiei, în ochii săi uimitoare, invenție cu finalitate științifică, mașină de produs imaginar. El studiază tezele inventatorilor și le confruntă cu declarațiile primilor cineaști și critici care, toate, dezvoltă fraza lui Apollinaire, considerînd cinematograful "drept un creator de viață suprareală". Edgar Morin își asumă atunci observația lui Etienne Souriau: "Există în universul filmic un fel de magie a mediului aproape congenitală." Dar el clarifică apoi statutul imaginar al percepției filmice abordînd-o de la raportul dintre imagine și "dublu".

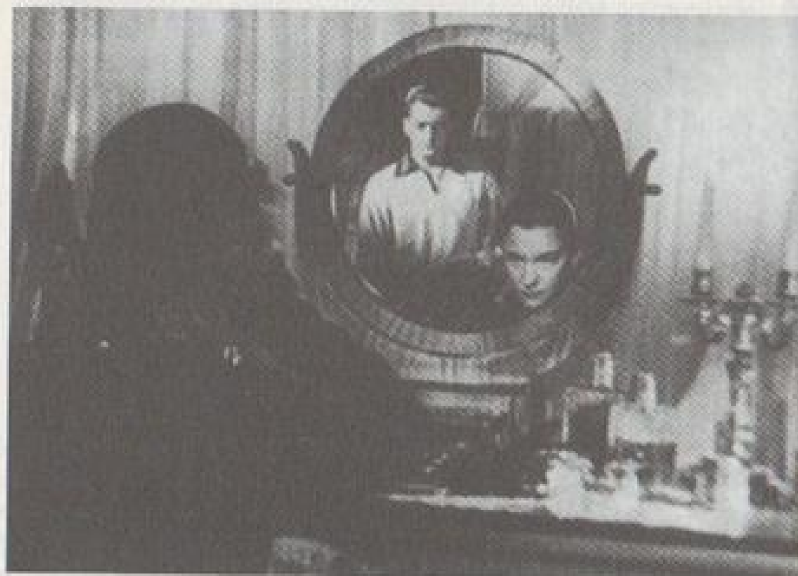
Reluînd tezele sartriene asupra imaginii ca "prezență-absență" a obiectului, unde imaginea este definită ca o prezență trăită și o absență reală, el face referire la percepția lumii de către mentalitatea arhaică și mentalitatea





**Supranaturalul la Jean Cocteau**
*La Belle et la bête* [Frumoasa și bestia], de Jean Cocteau (1946)





*Orphée*, de Jean Cocteau (1950)

copiilor care au ca trăsătură comună faptul de a nu fi mai întîi conștiente de absența obiectului și care cred în realitatea viselor lor cît și în cea a stării lor de veghe.

Spectatorul de cinema se găsește într-o poziție identică, dînd "suflet" lucrurilor pe care le percepe pe ecran. Gros planul animă obiectul și "picătura de lapte din *Old and New* [Vechi și nou] de S. M. Eisenstein (1926–1929) este astfel dotată cu o putere de refuz și de adeziune, cu o viață suverană".

Percepția filmică prezintă toate aspectele percepției magice, după Edgar Morin. Această percepție este comună primitivului, copilului și nevrozatului. Ea este fondată pe un sistem comun determinat "de credința în dublu, în metamorfoze și în ubicuitate, în fluiditatea universală, în analogia reciprocă a microcosmului și macrocosmului, în antropo-cosmomorfism" (p. 82). Ori, toate aceste trăsături corespund exact caracterelor constitutive ale universului cinematografic.

Dacă pentru Edgar Morin raporturile între structurile magiei și cele ale cinematografiei nu au fost simțite înaintea lui decît intuitiv, din contră, înrudirea dintre universul filmului și al visului a fost frecvent percepută. Filmul regăsește, deci, "imaginea visată, slăbită, micșorată, mărită, apropiată, deformată, obsedantă a lumii secrete în care ne retragem în starea de veghe, ca și în somn, a acestei vieți mai mari decît viața în care dorm crimele și eroismele pe care noi nu le îndeplinim niciodată, în care se îneacă decepțiile noastre și în care încolțesc dorințele noastre cele mai nebunești" (J. Poisson).

Autorul analizează în capitolele următoare mecanismele comune viselor și filmului abordînd proiecția-identificare în timpul căreia subiectul, în loc să se proiecteze în lume, absoarbe lumea în el. El a aprofundat studiul participării cinematografice constatînd că impresia de viață și de realitate proprie imaginilor filmice este inseparabilă de un prim elan de participare. El o leagă de absența sau de atrofia participării motrice sau practice sau active și stipulează că această pasivitate a spectatorului îl pune în situație regresivă, infantilizat ca sub efectul unei nevroze artificiale. El concluzionează că tehnicile cinematografice sînt niște provocări, niște accelerări și intensificări ale proiecției-identificare.

Prelungindu-și reflecția, Edgar Morin are grijă să distingă identificarea cu un personaj de pe ecran, fenomenul cel mai banal și cel mai remarcat care nu este decît un aspect al fenomenelor de proiecție-identificare, "proiecții-identificare polimorfe" care depășesc cadrul personajelor și contribuie la cufundarea spectatorului atît în mediul cît și în acțiunea filmului. Acest caracter polimorf al identificării clarifică o constatare sociologică primară, deși adesea uitată: diversitatea filmelor și eclectismul gustului la marele public: "Astfel, identificarea cu semenul ca și identificarea cu străinul sînt ambele provocate de film, și acest al doilea aspect este cel care contrastează foarte clar cu participările vieții reale." (p. 110).

În paragraful intitulat *Technique de la satisfaction affective* [Tehnica satisfacției afective] în cadrul capitolului IV, *L'âme du cinéma* [Sufletul

cinematografiei], Edgar Morin trece la rezumarea ipotezei sale de cercetare pe care o prezintă astfel:

"Dezvoltînd magia lentă a imaginii, cinematograful s-a umplut de participări pînă la a se metamorfoza în cinematografie. Punctul de plecare a fost dedublarea fotografică, animată și proiectată pe ecran, de la care a demarat imediat un proces genetic de excitare în lanț. Farmecul imaginii și imaginea lumii la îndemînă au determinat un spectacol; spectacolul a provocat formarea de structuri noi în interiorul filmului: *cinematografia* este produsul acestui proces. Cinematograful suscită participarea. Cinematografia o stîrnește și proiecțiile-identificări înfloresc, exaltă în antropo-cosmomorfism. (...) Trebuie, mai ales, să considerăm aceste fenomene magice ca hieroglifele unui limbaj afectiv." (*Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Minuit, p. 118).

Dezvoltările ulterioare aprofundează reflecțiile filmologice asupra impresiei de realitate și a problemei obiectivității cinematografice, constatînd că demersurile percepției noastre vizuale sînt mimate de cameră: "Camera a găsit în mod empiric o mobilitate care este cea a viziunii psihologice" (R. Zazzo). De asemenea, ele confruntă ceea ce autorul numește "complexul de vis și de realitate", deoarece universul filmului amestecă atributele visului cu precizia realului, oferind spectatorului o materialitate exterioară lui, fie aceasta și numai impresia lăsată pe peliculă.

Nu putem astăzi să nu fim uimiți de pertinența și actualizarea tezelor lui Edgar Morin care prefigurează totodată lucrările de semio-psihanaliză a filmului așa cum le dezvoltă Christian Metz în *Le Signifiant imaginaire* [Semnificantul imaginar] (1977), dar și abordările cele mai recente ale unui autor precum Jean-Louis Schéfer în *L'Homme ordinaire du cinéma* [Simplul spectator al cinematografului] (1980) pe care le vom evoca mai tîrziu (vezi ultimul paragraf al capitolului: "Spectatorul de cinema și subiectul psihanalitic: pariul").

### 1.5. O nouă abordare a spectatorului de cinema

Această problemă a spectatorului care, după cum tocmai am văzut, era deja în centrul dezbaterilor școlii filmologice a anilor cincizeci (într-o perspectivă mai mult psihologică decît psihanalitică), a suferit, în cursul anilor '70, după dezvoltarea semiologiei, o subită "avansare", ce pare mult încetinită astăzi.

Cînd semiologia a început să se constituie ca teorie pilot în cîmpul cinematografiei, ea s-a consacrat în mod esențial, după modelul lingvisticii, analizei imanente a limbajului cinematografic și a codurilor sale care excludeau, prin rigoarea metodologică, luarea în considerare a subiectului spectator. În acest sens putem aminti, pentru a oferi un exemplu istoric, epoca "marii sintagmatice" a lui Christian Metz.

Apoi, în urma lucrărilor lui Roland Barthes, interesul semiologiei s-a deplasat clar de la studiul codurilor la cel al textelor (vezi capitolul precedent). În această schimbare de perspectivă, se redescoperea prezența "în profunzime", chiar în text, a unui loc al cititorului, la început fie și numai a unui cititor precum cel care articulează codurile, care face această muncă. În această etapă, inaugurată prin publicarea lucrării *S/Z* de Roland Barthes, a fost constatată o creștere a analizelor textuale de film unde începea să se deseneze, în filigran, locul și munca spectatorului de cinema.

Această evoluție a cercetării teoretice nu putea să nu ducă la lucrări tratînd mai specific și mai frontal problema spectatorului de cinema, dintr-un punct de vedere metapsihologic, precum o face Jean-Louis Baudry sau Christian Metz.

Chiar asupra acestui versant al abordării unei teorii a spectatorului, cercetarea dispune de mai multe unghiuri de atac. Să cităm patru principale dintre cele care sînt atestate în lucrările teoretice despre care vom vorbi.

*1. Care este dorința spectatorului de cinema?* Care este natura acestei dorințe care ne împinge să ne închidem, timp de două ore, într-o sală întunecoasă unde se agită pe un ecran umbre fugitive aflate în mișcare? Ce căutăm acolo? Ce se dă în schimbul prețului biletului? Răspunsul trebuie căutat, desigur, în sfera stării de abandon, de singurătate, de lipsă: spectatorul de cinema este întotdeauna, mai mult sau mai puțin, un refugiat pentru care este vorba de a repara vreo pierdere ireparabilă, fie și cu prețul unei regresiuni trecătoare, reglată social, pe durata unei proiecții.

*2. Ce subiect-spectator este antrenat de dispozitivul cinematografic:* sala întunecoasă, suspendarea motricitații, suprainvestirea funcțiilor vizuale și auditive?

Fără îndoială că subiectul spectator, așa cum este el luat în dispozitivul cinematografic, regăsește unele din circumstanțele și condițiile în care a fost trăită, în imaginar, scena primară: același sentiment de excludere în fața acestei scene decupate de ecranul cinematografului ca de conturul broaștei de la ușă, același sentiment de identificare cu personajele care se agită pe această scenă de unde el este exclus, aceeași pulsiune voyeuristă, aceeași neputință motrice, aceeași predominanță a vederii și a auzului.

*3. Care este regimul metapsihologic al subiectului-spectator în timpul proiecției filmului?* Cum să-l situăm față de stările învecinate visului, fantasmei, halucinației, hipnozei?

*4. Care este locul spectatorului în derularea filmului propriu-zis?* Cum își constituie filmul spectatorul, în dinamica progresului său? În timpul proiecției și după, în amintire, putem vorbi de o interpretare a filmului, pentru spectator, în sensul în care Freud a putut vorbi de o interpretare a visului?

Acest progres teoretic relativ recent și concis în raport cu istoria de ansamblu a teoriei cinematografice, s-a făcut prin avansări succesive, într-o oarecare dezordine, în mod cu totul inegal și necoordonat în privința

explorării acestor principale direcţii - dintre care unele, prinse în focul dezbaterii, s-au văzut suprainvestite, în timp ce altele, din raţiuni pur conjuncturale, au fost lăsate aproape de izbelişte.

Expunerii puţin anoste şi în mod necesar "împrăştiate" a acestor diferite cercetări teoretice pe care lipsa de recul critic le face dificil de evaluat, am preferat o explorare mai sistematică (şi mai inedită) a ceea ce s-a convenit să numim "identificarea" la spectatorul de cinema - după un ocol care ni s-a părut indispensabil în descrierea acestui concept al psihanalizei. Am crezut că e mai profitabil, într-adevăr, să articulăm coerent *una* din abordările posibile ale problemei, desfăşurîndu-i la maxim implicaţiile teoretice, decît să ne chinuim să descriem toate abordările embrionare şi mai mult sau mai puţin anarhice ale acestei chestiuni de viitor a teoriei cinematografice: problema spectatorului.

## 2. Spectatorul de cinema şi identificarea cu filmul

### 2.1. Rolul identificării în formarea imaginară a eului după teoria psihanalitică

O serie de analogii au permis teoriei cinematografice să apropie spectatorul de subiectul psihanalizei printr-un anumit număr de poziţii şi de mecanisme psihice abordate. Cu toate acestea, se cuvine mai întîi să se stabilească ceea ce teoria psihanalitică înţelege prin identificare în măsura în care conceptele provenite din această disciplină au lăsat loc unui uzaj deosebit de "sălbatic" în cîmpul teoriei şi al criticii cinematografice şi au născut, chiar prin acest lucru, multiple confuzii.

În teoria psihanalitică, conceptul de identificare ocupă un loc central încă de la elaborarea de către Sigmund Freud a celei de-a doua teorii a aparatului psihic (numită *a doua topică*) în 1923, în care el a plasat Sinele, Eul şi Supraeul. Într-adevăr, departe de a fi un mecanism psihologic printre altele, *identificarea* este, în acelaşi timp, mecanismul de bază al constituirii imaginare a eului (funcţie fondatoare) şi nucleul, prototipul unui anumit număr de instanţe şi de procese psihologice ulterioare prin care eul, odată constituit, va continua să se diferenţieze (funcţie matricială).

#### 2.1.1. Identificarea primară

Sensul acestei expresii "identificare primară" a variat considerabil în vocabularul teoriei psihanalitice atît în timp cît şi de la un autor la altul. Îl vom înţelege aici în sensul lui Freud ca "identificare directă şi imediată care se situează anterior oricărei investiri a obiectului".

Pentru Sigmund Freud subiectul uman, chiar la începuturile existenţei sale, în faza care precedă complexul lui Oedip, ar fi într-o stare relativ nediferenţiată în care obiectul şi subiectul, eul şi celălalt nu ar putea fi încă stabilite ca independente.

Identificarea primară, marcată de procesul integrării orale, ar fi "forma cea mai originală a legăturii afective cu un obiect" şi această primă relaţie cu obiectul, în acest caz mama, ar fi caracterizată print-o oarecare confuzie, o oarecare nediferenţiere între eu şi celălalt.

În cursul acestei faze orale primitive a evoluţiei subiectului, caracterizată prin procesul de integrare, nu am putea distinge între investirea obiectului (care priveşte obiectul ca pe un altul autonom şi dezirabil) şi identificarea cu obiectul.

Această identificare cu obiectul este inseparabilă de experienţa numită "stadiul oglinzii".

#### 2.1.2. "Stadiul oglinzii"

În cursul *stadiului oglinzii* se va instaura posibilitatea unei *relaţii duale* între subiect şi obiect, între eu şi celălalt. Jacques Lacan, care a elaborat teoria, o situează în etapa de creştere situată între şase şi optsprezece luni. În acest moment al evoluţiei sale, copilul este încă într-o stare de relativă neputinţă motrice, îşi coordonează greu mişcările şi, *prin privire*, descoperind în oglindă propria sa imagine şi imaginea semenului (cea a mamei care îl poartă, de exemplu) îşi va constitui imaginar unitatea corporală percepîndu-şi semenul ca pe un altul.

Acest moment în care copilul îşi percepe propria imagine în oglindă este fundamental în formarea eului: Jacques Lacan insistă asupra faptului că această primă schiţă a eului, această primă diferenţiere a subiectului se constituie pe baza *identificării cu o imagine*, într-o relaţie duală, imediată, proprie *imaginarului*, această intrare în imaginar precedînd accesul la *simbolic*.

Copilul începe să-şi construiască eul identificîndu-se cu imaginea semenului, a celuilalt, ca formă a unităţii corporale. Experienţa oglinzii, fondatoare a unei forme primordiale a Eu-ului, este cea a unei identificări în care eul începe să se schiţeze, de la bun început, ca formare imaginară. Această identificare cu imaginea semenului pe fondul imaginarului constituie matricea tuturor identificărilor ulterioare, numite secundare, prin care se va structura şi se va diferenţia, prin urmare, personalitatea subiectului.

Pentru Jacques Lacan, această fază a oglinzii corespunde apariţiei *narcisismului primar* punînd capăt fantasmei *corpului fragmentat* care o preceda, narcisismul fiind astfel, iniţial, legat de identificare. Narcisismul ar fi mai întîi atracţia amoroasă a subiectului de către această primă imagine în oglinda în care copilul îşi constituie unitatea corporală după modelul imaginii altuia: stadiul oglinzii ar fi, deci, prototipul oricărei identificări narcisiste cu obiectul. Această identificare narcisistă cu obiectul ne readuce în inima problemei spectatorului de cinema:

Jean-Louis Baudry este cel care a subliniat cu precizie o dublă analogie între situaţia "copilului în oglindă" şi cea a spectatorului de cinema.

Prima analogie: între oglindă şi ecran. Avem de-a face, în ambele cazuri, cu o suprafaţă cadrată, limitată, circumscrisă. Această proprietate a oglinzii (şi a ecranului) este, fără îndoială, cea care îi permite, în mod

fundamental, să izoleze un obiect de lume și, în același timp, să îl constituie în obiect total.

Știm cît rezistă cadrul în cinematografie pentru a fi perceput în funcția sa de decupare și cum obiectul cel mai parțial, corpul cel mai fragmentat îndeplinește imediat, la privirea spectatorului, funcția de obiect total, de obiect retotalizat prin forța centripetă a cadrului. Așa e cu cea mai mare parte a gros planurilor în cinematografia clasică. Se pare că puțini cineaști au avut interesul să studieze cadrul în starea sa de decupaj, proiect perturbant ideologic pentru spectator. În cinematografia modernă, să-l amintim pe Jean-Marie Straub ale cărui filme dovedesc, la fiecare plan, această concepere diferită a cadrului.

Pentru Christian Metz, dacă ecranul echivalează într-un fel cu oglinda primordială, există între ele o diferență fundamentală, aceea că întîlnim o imagine pe care ecranul, contrar oglinzii, nu o înapoiază niciodată, cea a propriului corp al spectatorului. Ceea ce rezonează cu definiția pe care Roland Barthes a dat-o imaginii: "Imaginea este acel ceva din care sînt exclus... eu nu sînt în scenă: imaginea este lipsită de enigmă."

A doua analogie: între starea de neputință motrice a copilului și postura pe care i-o rezervă spectatorului dispozitivul cinematografic. Jacques Lacan pune accentul pe o dublă condiție, legată de prematurizarea biologică a micuțului, care determină *constituirea imaginară a eului* în momentul stadiului oglinzii: dificultatea motrice a copilului, lipsa de coordonare îl fac să-și anticipeze imaginar unitatea corporală și, pe de altă parte, să-și maturizeze precoce sistemul vizual.

În întîrzierea motricității și în rolul preponderent al funcției vizuale regăsim două caracteristici specifice ale posturii spectatorului în cinema. Totul se petrece ca și cum dispozitivul pus în funcțiune de instituția cinematografică (ecranul care ne înapoiază imaginea altor corpuri, poziția așezată și imobilă, suprainvestirea activității vizuale centrată pe ecran din cauza obscurității ambiante) ar mima sau ar reproduce parțial condițiile care au dus, în fragedă copilărie, la constituirea imaginară a eului în stadiul oglinzii.

Fascinația cineaștilor pentru oglinzile și reflexiile de tot felul, încă de la începuturile cinematografiei, a fost foarte des pusă în evidență, ba chiar analizată. Unii cineaști ca Joseph Losey în *The Servant* [Servitorul] (1963) și *Secret Ceremony* [Ceremonie secretă] (1969) chiar s-au "specializat" în aceste planuri de oglindă. Această predilecție a cinematografiei pentru oglinzi are, cu siguranță, alte determinări, dar nu este surprinzător să vedem în ea, dincolo de toate rațiunile exact estetice sau tematice, ecoul acestei analogii între ecran și oglinda primordială.

Al doilea plan al identificării ține mult de complexul lui Oedip.

### 2.1.3. Identificările secundare și complexul lui Oedip

Cunoaștem locul fondator al complexului lui Oedip în teoria psihanalitică și rolul central pe care Freud îl acordă acestei crize, poziției și rezolvării sale în structurarea personalității. La fel, pentru Jacques Lacan, Oedip-ul marchează o transformare radicală a ființei umane, trecerea de la relația duală proprie imaginarului (care caracteriza faza oglinzii) la registrul simbolicului, trecere care îi va permite acestuia să se constituie în subiect, instaurîndu-l în sigularitatea sa.

Această criză pe care Freud o situează între 3 și 5 ani, își găsește locul în calea spre *identificările secundare* care vor urma și vor lua locul relațiilor cu tatăl și cu mama în structura triunghiulară a complexului oedipian și vor primi marca acesteia.

Deci, trebuie să revenim rapid asupra descrierii pe care Freud a dat-o complexului lui Oedip, în ciuda sau mai degrabă din cauza vulgarizării un pic simplificatoare care circulă apropo de această noțiune freudiană.

Criza oedipiană se caracterizează, pe scurt, printr-un ansamblu de investiri asupra părinților, printr-un ansamblu de dorințe: dragoste și dorință sexuală pentru figura parentală de sex opus; ură geloasă și dorință de moarte pentru figura parentală de același sex, percepută ca rivală și ca instanță care interzice.

Dacă rămînem pentru moment la această formă simplă, numită "pozitivă", a complexului lui Oedip, putem sublinia deja o ambivalență fundamentală. Băiețelul, de exemplu, care a început să-și îndrepte spre mamă dorințele libidinale, simte față de tatăl său un sentiment ostil; dar, în același timp, chiar din această *lipsă* în satisfacerea acestei dorințe al cărei obiect interzis este mama, el se va identifica cu tatăl, cu cel care este perceput drept agresorul, rivalul în situația triunghiulară oedipiană, cel care se opune dorinței. Băiețelul se găsește, deci, în poziția de a-și dori mama, prin urmare, de a-și urî tatăl, de a se bucura imaginar, prin identificare, de prerogativele sale sexuale asupra mamei. La fel cum este exclus din scena primitivă, trăită de el ca o agresiune, copilul reculează într-o identificare cu agresorul, în acest caz tatăl.

În cinema, unde scenele agresiunii, fizice sau psihologice, sînt frecvente, este vorba de un resort dramatic de bază, predispunînd la o puternică identificare, spectatorul regăsindu-se des în poziția ambivalentă de a se identifica în același timp cu agresorul și cu agresatul, cu călăul și cu victima. Ambivalență al cărei caracter ambiguu este inerent plăcerii spectatorului în acest tip de secvență, oricare ar fi intențiile conștiente ale realizatorului, și care stă la baza fascinației exersate de cinematografia de groază sau de suspans: cf. succesului unor filme precum *Psycho* de Alfred Hitchcock (1961) sau, mai recent, *Alien* de Ridley Scott (1979).

În plus, Freud a insistat întotdeauna, în sens invers oricărei simplificări a complexului lui Oedip, asupra *ambivalenței* fundamentale a investirilor

asupra părinţilor în momentul crizei oedipiene, ambivalenţă legată de bisexualitatea copilului: prin jocul componentelor homosexuale, complexul lui Oedip se prezintă întotdeauna în acelaşi timp sub forma sa numită "negativă": dragoste şi dorinţă faţă de părintele de acelaşi sex, gelozie şi ură pentru părintele de sex opus.

"Identificarea, spune Freud, este, de altfel, ambivalentă de la început; ea poate fi orientată atît spre exprimarea tandreţii cît şi spre exprimarea dorinţei de suprimare... Este uşor de exprimat într-o formulă această diferenţă între identificarea cu tatăl şi ataşamentul faţă de tată ca de un obiect sexual: în primul caz tatăl este ceea ce am dori să FIM; în al doilea, ceea ce am dori să AVEM."

Relaţiile oedipiene sînt, deci, întotdeauna complexe şi ambivalente şi fiecare "model" al tatălui şi al mamei pot să servească acestora urmîndu-l fie pe A FI, fie pe A AVEA, în calitate de subiect şi de obiect al dorinţei, pe fondul identificării (al dorinţei de a fi) sau al ataşamentului libidinal (al dorinţei de a avea).

În filmul clasic, prin jocul combinat al privirilor şi al decupajului, personajul este prins într-o oscilaţie similară, cînd subiect al privirii (este cel care vede scena, pe ceilalţi), cînd obiect sub privirea altuia (un alt personaj sau spectatorul). Prin acest joc al privirilor, intermediat de poziţia camerei, decupajul clasic al scenei de cinema propune spectatorului, într-un mod cu totul banal, înscris în cod, această ambivalenţă statuară a personajului faţă de privire, faţă de dorinţa celuilalt, a spectatorului. Acest proces a fost clar pus în evidenţă de Raymond Bellour în analizele sale la *The Birds* al lui Hitchcock, la *The Big Sleep* al lui Hawks, de Nick Browne apropo de *Stagecoach* de Ford.

Sfîrşitul perioadei oedipiene, ieşirea din criză se va realiza, mai mult sau mai puţin bine în funcţie de subiecţi, pe calea identificării. Investirile asupra părinţilor sînt abandonate ca atare şi se transformă într-o serie de identificări, numite "secundare", prin care se vor institui diferitele instanţe ale *eului*, ale *supraeului*, ale *idealului supraeului*. Supraeul, pentru a lua exemplul cel mai adesea dezvoltat de Sigmund Freud, derivă direct din relaţia oedipiană cu tatăl ca instanţă care interzice, ca obstacol în realizarea dorinţelor.

### 2.1.4. Identificarea secundară şi eul

Aceste identificări secundare, prin care într-un mod mai mult sau mai puţin reuşit subiectul va ieşi din criza oedipiană, vor lua din punct de vedere structural locul investirilor oedipiene şi vor constitui eul, personalitatea subiectului. Aceste identificări sînt matricea tuturor identificărilor viitoare ale subiectului prin care eul său se va diferenţia puţin cîte puţin.

Este clar că identificările secundare, al căror prototip rămîn relaţiile din triunghiul oedipian (a căror complexitate am văzut-o), sînt sortite, chiar prin această origine oedipiană, ambivalenţei.









Groaza în cinematografia mută
*Nosferatu*, de F. W. Murnau (1922)






**Groaza în cinematografia vorbită**
*Dracula*, de Tod Browning (1931)
*Frankenstein*, de James Whale (1931)
*Dracula*, de Terence Fisher (1958)

În această evoluție formatoare a Eu-lui, prin intrarea într-un imaginar ce precedă accesul la simbolic, identificarea este principiul de bază al constituirii imaginare a eului. Îi datorăm lui Jacques Lacan faptul de a fi insistat asupra acestei *funcții imaginare a eului:* eul se definește printr-o identificare cu imaginea altuia, "pentru un altul și printr-un altul". Eul nu este centrul subiectului, locul unei sinteze, ci este mai degrabă constituit, după expresia lui Lacan, printr-o "grămadă de identificări", printr-un ansamblu contingent, incoerent, adesea conflictual, un adevărat patchwork de imagini heteroclite. Departe de a fi locul unei sinteze a cunoașterii subiectului de către el însuși, eul s-ar defini, mai degrabă, în funcția sa de ignoranță: prin jocul permanent al identificării, eul este sortit de la început imaginarului, amăgirii. El se construiește, prin identificări succesive, ca o instanță imaginară în care subiectul tinde sa se alienezeze și care este, totuși, condiția *sine qua non* a reperării subiectului de către el însuși, a intrării sale în limbaj, a accesului său la simbolic.

Experiențele culturale vor prezenta, evident, aceste identificări secundare ulterioare pe tot parcursul vieții subiectului. Romanul, teatrul, cinematografia, ca experiențe culturale cu identificare puternică (prin punerea în scenă a celuilalt ca figură a semenului) vor juca un rol privilegiat în aceste identificări secundare culturale.

Idealul eului, de exemplu, va continua să se construiască și să evolueze prin identificare cu modele foarte diverse, ba chiar parțial contradictorii, întîlnite de subiect atît în experiența sa reală, cît și în viața sa culturală. Ansamblul acestor identificări, de origine eterogenă, nu formează un sistem relațional coerent, ci ar semăna mai degrabă cu o juxtapunere de idealuri diverse mai mult sau mai puțin compatibile între ele.

### 2.2. Identificarea ca regres narcisist

O altă caracteristică importantă a spectatorului în cinema este faptul că apare ca un subiect "în carență de ceva".

#### 2.2.1. Caracterul regresiv al identificării

"Identificarea reprezintă forma cea mai primitivă a atașamentului afectiv... Se întîmplă adesea ca alegerea obiectului libidinal să cedeze locul identificării..."

De fiecare dată cînd Freud ajunge să descrie această transformare a *alegerii obiectului* (care ține de a avea) în *identificare cu obiectul* (care ține de a fi), el îi subliniază caracterul regresiv: în această trecere la identificare este vorba, pentru un subiect deja constituit, de un regres la un stadiu anterior al relației cu obiectul, un stadiu mai primitiv, mai nediferențiat decît atașamentul libidinal la obiect.

Și acest regres, cel mai adesea, se întemeiază pe seama unei *carențe*, unei *lipse*, fie că e vorba de o reacție cauzată de pierderea obiectului (în cazul doliului, de exemplu), fie de o stare pregnantă de singurătate, adică de o lipsă care privește pe altcineva:

"Cînd am pierdut obiectul, spune Freud, sau dacă ne-am văzut forțați să renunțăm la el, se întîmplă adesea să ne despăgubim prin identificare cu numitul obiect, înălțîndu-l din nou în eu, astfel încît aici alegerea obiectală să regreseze spre identificare."

Acest caracter regresiv al identificării, legat de o stare de lipsă, cere deja cîteva remarci cu privire la spectatorul de cinema. Mai întîi, trebuie să fie clar că cinematografia este o experiență culturală consimțită, relativ conștientă și că spectatorul filmului știe bine, ca și cititorul de roman, că această experiență exclude *a priori* orice alegere obiectală pentru motivul evident că obiectul înfățișat pe ecran este deja un obiect absent, o efigie, un "semnificant imaginar", cum ar spune Christian Metz. Nu putem totuși nega că alegerea de a intra într-o sală de cinema ține întotdeauna, mai mult sau mai puțin, de un regres consimțit, de o punere între paranteze a lumii reale care ține tocmai de acțiune, de alegerea obiectului și de riscurile sale, în profitul unei identificări cu universul imaginar al ficțiunii. Și că această dorință de regres (chiar ritualizată social: a merge la cinema este o activitate culturală legitimă și cu puține consecințe) este indiciul că spectatorul de cinema rămîne, dincolo de legitimările culturale, un subiect căruia îi lipsește ceva, pradă doliului și singurătății. Nu este deloc la fel în cazul spectatorului de televiziune, mult mai puțin în stare de retragere și de singurătate și mult mai puțin predispus, totodată, la o identificare puternică.

#### 2.2.2. Caracterul narcisist al identificării

Identificarea este un regres de tip *narcisist* în măsura în care ea permite restaurarea în eu a obiectului absent sau pierdut și negarea, prin această restaurare narcisistă, a absenței sau a pierderii. Este ceea ce îl face pe Guy Rosolato să spună că identificarea "dă subiectului posibilitatea de a se satisface fără a recurge la obiectul exterior. Identificarea permite reducerea (în nevroze) sau suprimarea (într-un narcisism absolut) relațiilor cu celălalt."

Dacă identificarea cu celălalt constă din a-l înălța în eu, această relație narcisistă, la adăpostul realului, poate tinde să compenseze, cu un beneficiu evident pentru subiect, riscurile unei alegeri a obiectului. Trebuie să amintim și "aplecarea" fetișistului asupra fetișului, manipulabil după voie, disponibil în permanență într-o ordine a lucrurilor eliberată de orice relație veritabilă cu celălalt și de posibile riscuri.

Identificarea narcisistă ar avea, deci, tendința de a valoriza singurătatea și relația fantasmatică în detrimentul relației cu obiectul și s-ar prezenta ca o soluție de repliere în sine, departe de obiect. După Gilles Deleuze, chiar ne-am înșela dacă am prezenta în general identificarea ca pe o reacție provocată de pierderea unui obiect, pe lipsă, restaurare prea tîrzie, fiindcă identificarea ar putea la fel de bine să fie anterioară și "să determine această pierdere, să o antreneze și chiar să o dorească."

Această componentă narcisistă a identificării, această înclinație spre singurătate, spre retragere din lume (fie și numai pentru o oră și jumătate) are un rol decisiv în dorința de a merge la cinematograf și în plăcerea spectatorului. Astfel, am putea spune că cinematografia și, mai ales, cinematografia de ficțiune, așa cum s-a constituit instituțional pentru a susține identificarea, implică întotdeauna, dincolo de toate tăgăduirile culturale sau ideologice, un spectator în stare de regres narcisist, adică retras din lume în calitate de spectator.

În acest sens putem înțelege fraza lui Frantz Fanon pe care cineastul Fernando E. Solanas o înscria în filmul său *The Hour of the Furnaces* (1967), la adresa spectatorului său: "orice spectator este un laș sau un trădător." Această frază, aplicată în cinematografie, era ecoul teoriei brechtiene a teatrului, după care, dacă luăm cauzele extreme, "orice identificare este periculoasă" în măsura în care ne suspendă judecata și spiritul critic. Această stare de identificare a spectatorului în cinema, fapt de regres narcisist, de retragere, de imobilizare și de afazie a fost, de-a lungul întregii istorii a cinematografiei, o problemă de neocolit, o dificultate pentru toți cineaștii care au vrut să facă filme pentru a influența mersul lucrurilor sau pentru a trezi conștiința spectatorilor și pentru a-i implica în acțiune: exemplul cineaștilor militanți, a unor documentariști... Printre strategiile cel mai adesea folosite pentru a reacționa contra acestei componente regresive a identificării, putem sublinia neîncrederea sau refuzul în privința ficțiunii, a povestirii clasice (Dziga Vertov, de exemplu), postularea unei cinematografii a realului (cinema direct, cinema adevărat etc.) sau o formă mixtă alcătuită în același timp din acceptarea și din deconstrucția ficțiunii, foarte răspîndită la începutul anilor 1970 după cum demonsrează numeroase filme ale lui Philippe Garrel (*Marie pour mémoire*, 1967, *La Cicatrice intérieure*, 1970), ale lui Marcel Hanoun (*L'Authentique Procès de Carl-Emmanuel Jung*, 1967, *L'Hiver*, 1970, *Le printemps*, 1971), ale Margueritei Duras (*Détruire dit-elle*, 1969, *Jaune le soleil*, 1971), ale lui Jean-Marie Straub și Danièle Huillet (*Leçons d'histoire*, 1972), ale lui Robert Kramer (*Ice*, 1968)... Să notăm, în fine, că, în ceea ce privește, cinematografia cu tendință propagandistă a înțeles adeseori să folosească în beneficiul său (și asta oricare ar fi ideologia sa) această stare de regres narcisist a spectatorului construind ficțiuni adecvate, cu identificare puternică.

#### 2.2.3. O reactivare a "stadiului oral"

Această stare regresivă a identificării reactivează la subiect o relație cu obiectul, caracteristică *stadiului oral*.

Pentru Freud, identificarea "se comportă ca un produs al primei faze, al *fazei orale* a organizării libidoului, al fazei în timpul căreia ne încorporăm obiectul dorit și apreciat mîncîndu-l, adică suprimîndu-l."

Trebuie să adăugăm la toate acestea, care privesc identificarea în general, că în cazul particular al cinematografiei, chiar condițiile proiecției (obscuritatea sălii, ținerea subiectului într-o imposibilitate motrice, pasivitatea sa în fața fluxului imaginilor) întăresc aproape artificial acest regres la stadiul oral.

Structura orală a identificării, mult determinată, după analiza lui Jean-Louis Baudry, de însuși dispozitivul cinematografic, se caracterizează, în mod esențial, prin ambivalența, prin nediferențierea intern/extern, activ/pasiv, a acționa/a suporta, a mînca/a fi mîncat. Regăsim în această nediferențiere modelul raportului pe care sugarul îl întreține cu sînul sau visătorul cu "ecranul visului". În această încorporare orală care caracterizează raportul spectatorului cu filmul, "orificiul vizual a înlocuit orificiul bucal, absorbția de imagini este în același timp absorbție a subiectului în imagine, pregătit, predigerat prin intrarea sa în sala întunecată."

Să amintim, în trecere, că multe ficțiuni cinematografice "puternice" dublează la nivelul scenariului și la cel tematic această absorbție a subiectului în imagine, această pierdere a conștiinței limitelor, propunînd identificării spectatorului un personaj el însuși absorbit, atras într-un loc neliniștitor (castelul lui Nosferatu), într-un labirint (la Fritz Lang) sau, mai banal, într-o aventură în care ne pierdem firul conștiinței de sine (chiar dacă va restaura cu un beneficiu acest reperaj al sinelui la sfîrșitul filmului, cum este de obicei în cinematografia lui Hitchcock, de exemplu).

**2.2.4. Identificare și sublimare**

Psihanalizei îi lipsește o teorie elaborată a "sublimării", noțiune foarte puțin studiată de cînd Freud i-a trasat liniile principale.

Este totuși clar (și mai ales în "Eul și Sinele") că Freud desemnează originea oricărei sublimări în însuși mecanismul identificării. Atunci cînd, indiferent de motiv (doliu, pierdere sau nevroză), eul este determinat să renunțe la alegerea obiectului libidinal, atunci cînd se străduiește să restaureze sau să reconstruiască în el însuși obiectul sexual pierdut, prin identificare, el renunță, în același timp, la scopurile direct sexuale printr-un proces pe care Freud îl descrie drept prototipul oricărei *sublimări*.

Pentru Mélanie Klein, sublimarea, strîns legată de dimensiunea narcisistă a eului, ar fi o tendință care ar împinge subiectul să restabilească și să restaureze obiectul "bun": vom regăsi la spectatorul de cinema această tendință foarte puternică a obiectului "bun" care este, poate, fundamentală în *constituirea filmului de către spectator* pornind de la acest puzzle de imagini și sunete discontinue pe care îl constituie semnificantul filmic. Dar această constituire a filmului în obiect "bun", vom vedea, este și ea generatoare de dificultăți teoretice în măsura în care ea are mereu tendința să construiască făgăduința unui obiect mai omogen, monolitic, mai global decît este filmul în realitatea proiecției sale.



Filmele care au fost numite în anii 1970 filme ale "deconstrucției" și care pretindeau că "sparg" bunul obiect filmic, transparența narațiunii clasice, transformînd totodată relația de identificare în relație de critică a imaginilor și sunetelor, s-au lovit adesea de această capacitate foarte suplă a spectatorului, legată de sublimarea și de narcisismul stării sale, de a reconstitui în obiect bun, fie el și obiect bun doar pentru discuție sau teoretizare, filmul cel mai "deconstruit".

### 3. Dubla identificare în cinema

După acest ocol foarte sumar, dar indispensabil prin teoria generală a identificării în psihanaliză, putem aborda mai specific problema identificării în cinema.

Mult timp, în scrierile despre cinema, nu a existat pe drept cuvînt o "teorie" a identificării, ci, din contră, o utilizare foarte largă, foarte răspîndită, a acestui cuvînt folosit în accepțiunea sa obișnuită, vagă, mai ales pentru a desemna raportul subiectiv pe care spectatorul putea să-l întrețină cu unul sau altul din personajele filmului. Acest cuvînt de identificare acoperea, deci, o noțiune psihologică destul de vagă și permitea explicarea acestei experiențe a spectatorului care constă în a împărtăși, pe parcursul proiecției, speranțele, dorințele, angoasele, pe scurt, sentimentele unuia sau altuia dintre personaje, în a se pune în locul lui sau în "a se considera drept el pe moment", în a iubi sau a suferi cu el, într-un fel prin împuternicire, experiență care este, în fond, una a plăcerii spectatorului, ba chiar care o condiționează în mare parte. Chiar și astăzi, nu rare sînt cazurile în care, după proiecția filmului, discuția vizează să afle cu cine s-a identificat, mai mult sau mai puțin, fiecare, sau în care un critic de cinema ține cont de această identificare cu personajul pentru a analiza un film.

Reiese din această utilizare curentă a noțiunii de identificare – care acoperă, desigur, un anumit adevăr asupra procesului de identificare în cinema, chiar dacă la modul foarte simplificator – că ea desemnează, în mod esențial, o identificare cu personajul, altfel spus, cu figura celuilalt, cu semenul reprezentat pe ecran.

Cercetările teoretice ale lui Jean-Louis Baudry apropo de ceea ce el a numit "aparatul de bază" în cinematografie, metaforizat prin cameră, au avut drept efect să distingă pentru prima dată în cinema jocul unei *duble identificări*, cu referință la modelul freudian al distincției între identificarea primară și identificarea secundară în formarea eului. În această dublă identificare în cinema, *identificarea primară* (pînă atunci neteoretizată), adică identificarea cu subiectul viziunii, cu instanța reprezentantă, ar fi baza și condiția *identificării secundare*, adică identificarea cu personajul, cu reprezentatul, singura pe care cuvîntul identificare a acoperit-o pînă la această intervenție teoretică.

Cercetările teoretice ale lui Jean-Louis Baudry apropo de ceea ce el a numit "aparatul de bază" în cinematografie, metaforizat prin cameră, au avut

drept efect să distingă pentru prima dată în cinema jocul unei *duble identificări*, cu referință la modelul freudian al distincției între identificarea primară și identificarea secundară în formarea eului. În această dublă identificare în cinema, *identificarea primară* (pînă atunci neteoretizată), adică identificarea cu subiectul viziunii, cu instanța reprezentantă, ar fi baza și condiția *identificării secundare*, adică identificarea cu personajul, cu reprezentatul, singura pe care cuvîntul identificare a acoperit-o pînă la această intervenție teoretică.

"Spectatorul, scrie Jean-Louis Baudry, se identifică mai puțin cu reprezentatul, spectacolul însuși, decît cu ceea ce asigură jocul sau existența spectacolului; decît cu ceea ce nu este vizibil, dar face face posibilă vederea, face posibilă pentru spectator vederea într-o mișcare asemeni propriei mișcări - obligîndu-l pe spectator să vadă ceea ce el vede; este vorba despre poziția ce o asigură un schimb de locuri cu aparatul de filmat."

Această intervenție, în 1970, asupra "aparatului de bază" a fost una din componentele unei dezbateri teoretice importante și destul de vii între teoreticieni și critici (Jean-Louis Baudry, Marcelin Pleynet, Jean-Patrick Lebel, Jean-Louis Comolli etc.), dezbatere care s-a purtat între un anumit număr de reviste *(Cinéthique, Change, Cahiers du Cinéma, Tel Quel, La Nouvelle Critique)* pe tema aparatului de bază din cinema în raporturile sale cu reprezentarea și ideologia, dezbatere care a devenit, în continuare, mai mult politică, privind însăși funcția cinematografului etc. Trebuie precizat că această dezbatere nu a rămas singura ocupație a teoreticienilor, ci a coincis adesea, timp de cîțiva ani, cu interogații asupra practicării lor de către unii cineaști: să cităm, printre altele, filmele realizate în cursul acestei perioade de Jean-Luc Godard și grupul Dziga Vertov.

### 3.1. Identificarea primară în cinema

*Identificarea primară* în cinema trebuie diferențiată cu grijă de identificarea primară din psihanaliză (vezi capitolul precedent); este de la sine înțeles că orice identificare în cinema (incluzînd-o pe cea pe care Jean-Louis Baudry o numește "identificare primară"), fiind faptul unui subiect deja constituit, care a depășit nediferențierea primitivă a primei copilării și a ajuns la simbolic, ține, în teoria psihanalitică, de identificarea secundară. Ca să se evite orice confuzie, Christian Metz propune să se rezerve expresia "identificare primară" fazei pre-oedipiene a istoriei subiectului, iar aceasta să se numească "identificare cinematografică primară", identificarea spectatorului cu propria sa privire.

În cinematografie, ceea ce fondează posibilitatea identificării secundare, diegetice, identificarea cu reprezentatul, de exemplu, cu personajul în cazul unui film de acțiune, este, mai întîi, capacitatea spectatorului de a se identifica cu subiectul viziunii, cu ochiul camerei care a văzut înaintea lui, capacitate de identificare fără de care acest film nu ar fi nimic altceva decît o succesiune de umbre, de forme și de culori, literal "neidentificabile" pe un ecran.

Spectatorul, așezat în fotoliul său, imobilizat în obscuritate, vede defilînd pe ecran imagini animate (de fapt, am văzut că nu este vorba decît de o iluzie de continuitate și de mișcare produsă prin efectul *phi*, pornind de la derularea sacadată, cu o anumită cadență, de imagini fixe prin fața fasciculului de lumină al proiectorului), imagini cu două dimensiuni care propun privirii sale un simulacru al percepției sale asupra universului real. Caracteristicile acestui simulacru, chiar dacă ne pot apărea "naturale" prin obișnuință, sînt determinate de aparatul de bază - să spunem, pentru a simplifica, camera de filmat - construit(ă) tocmai pentru a produce anumite efecte, un anumit tip de subiect-spectator, și toate acestea după modelul *camera obscura* elaborat în timpul Renașterii în funcție de o concepție istorică și ideologică a perspectivei și subiectului viziunii (vezi capitolul 1).

În cinema, identificarea primară este cea prin care spectatorul se identifică cu propria sa privire și se simte ca centru al reprezentării, ca subiect privilegiat, central și transcedental al viziunii. El este cel care vede acest peisaj dintr-un punct de vedere unic, am putea spune, iar reprezentarea acestui peisaj se organizează în întregime pentru un loc punctual și unic care este tocmai cel al ochiului său. El este cel care îl însoțește cu privirea în travling, fără ca măcar să trebuiască să-și miște capul, pe acest cavaler în galop pe o pajiște; privirea sa este cea care constituie centrul exact al acestei măturări circulare a scenei, în cazul unui panoramic. Acest loc privilegiat, întotdeauna unic și întotdeauna central, dobîndit dinainte fără nici un efort de motricitate, este locul lui Dumnezeu, al subiectului atotvăzător, ubicuu, și el constituie subiectul-spectator după modelul ideologic și filosofic al subiectului, central în idealism.

Degeaba știe spectatorul - căci la un alt nivel el știe întotdeauna acest lucru - că nu este el cel care asistă fără mijlocire la această scenă, că o cameră a înregistrat-o în prealabil pentru el, constrîngîndu-l într-un fel la acel loc, că această imagine plată, acele tente nu sînt reale, ci un simulacru cu două dimensiuni înscris chimic pe o peliculă și proiectat pe un ecran, identificarea primară face, cu toate acestea, ca el să fie subiectul viziunii, cu ochiul unic al camerei care a văzut această scenă înaintea lui și care a organizat reprezentarea acesteia pentru el, în acel mod și din acel punct de vedere privilegiat. Deși absent din această imagine care nu îi înapoiază niciodată, contrar oglinzii primordiale, imaginea propriului corp, spectatorul este, totuși, supra-prezent acolo, într-un alt fel, ca origine a oricărei viziuni (fără privirea sa, într-un fel, nu mai există film), prezent ca subiect atotvăzător și, prin jocul decupajului clasic, omnivăzător, prezent ca subiect transcedental al viziunii.

Doar această identificare poate explica faptul că nu este indispensabil, în caz extrem, să figureze imaginea acestuia, a semenului, într-un film pentru ca spectatorul să-și găsească, totuși, acolo locul. Chiar și într-un film fără personaj și fără ficțiune în sensul clasic al termenului (de exemplu, *La Région centrale* de Michaël Snow (1970), în care camera mătură

în toate sensurile, timp de trei ore, un peisaj din Canada dintr-un punct fix), tot rămîne ficțiunea unei priviri cu care să se identifice.

Să amintim aici o tentativă radicală în istoria cinematografiei, cea a lui Robert Montgomery în *Lady in the Lake* (1946), de a face să coincidă pe tot parcursul filmului privirea personajului și privirea spectatorului sau, dacă vrem, să se reducă identificarea secundară la identificarea primară astfel încît întreg filmul este văzut într-un fel prin ochii personajului principal care nu apare niciodată pe ecran, în afara unei oglinzi în care își întîlnește imaginea. Filmul lui Michaël Powell, *Peeping Tom* [Omul care ucide] (1960) se folosește și de diferitele grade de coincidență între privirea spectatorului, privirea camerei și privirea personajului (pentru a extrage din ele efectele de groază).

Analiza acestei identificări primare de către Jean-Louis Baudry viza, de fapt, să scoată la lumină legătura, pînă atunci neinterpelată, dintre aparatul de filmat din cinematografie, presupunerile filosofice, ideologice și istorice ale legilor perspectivei Renașterii care îi servesc încă de model, și întărirea fantasmatică a subiectului idealismului prin dispozitivul cinematografic în ansamblul său: "Puțin contează, scria el, formele de povestire adoptate, «conținuturile» imaginii, din moment ce o identificare rămîne posibilă. Vedem aici profilîndu-se funcția specifică îndeplinită de cinema ca suport și instrument al ideologiei: cea care vine să constituie «subiectul» prin delimitarea iluzorie a unui loc central (fie că este cel al unui zeu sau al oricărui alt substitut). Sistem destinat să obțină un efect ideologic precis și necesar ideologiei dominante: prin crearea unei fantasme a subiectului, cinematografia colaborează cu o eficacitate însemnată la menținerea idealismului."

Această răsturnare de perspectivă în privința identificării, chiar dacă a permis o puternică "dezvoltare teoretică", alimentînd dezbaterea despre care a fost vorba mai sus, a avut, de asemenea, drept efect, în mod curios, faptul de a bloca puțin reflecția asupra identificării secundare în cinema, care a rămas practic de atunci în starea de ambiguitate noțională și de generalitate. Aceasta era situația în care se găsea înaintea scoaterii la lumină a dublei identificări în cinema. După această intervenție, teoreticienii cinematografiei par să considere că identificarea diegetică "merge de la sine" și, literal de data aceasta, este puțin "secundară". Cu toate acestea, în vreme ce pare dificil și puțin productiv să se meargă mai departe cu analiza și descrierea identificării primare elaborate de Jean-Louis Baudry și reluate de Christian Metz, identificarea secundară rămîne un teren relativ puțin explorat și, fără nici o îndoială, bogat în potențialități teoretice. Ne vom opri acum asupra acesteia.

### 3.2. Identificarea secundară în cinema

#### 3.2.1. Identificarea primordială cu povestea

"Un pic mai mult, un pic mai puțin, scrie Georges Bataille, fiecare om este atent la *povestirile*, la *romanele* care îi dezvăluie adevărul multiplu al vieții. Doar aceste povestiri, citite uneori în transă, îl situează în fața destinului."

Spectatorul de cinema, ca și cititorul de roman, este, poate, mai întîi acest om atent la povestiri. Dincolo de specificitățile diferitelor moduri de exprimare narativă, în faptul de a merge la cinema sau de a începe un roman, există fără îndoială o dorință fundamentală de a intra într-o poveste. La fel cum tocmai am descris identificarea cinematografică primară ca bază a oricărei identificări diegetice secundare, am putea vorbi de o identificare primordială la faptul narativ însuși, independent de forma și de materia expresiei pe care o poate lua o anumită povestire. Numai să înceapă cineva, lîngă noi, să povestească o întîmplare (chiar dacă ea nu ne este destinată), numai să se difuzeze la televizorul dintr-un bar un fragment de film, și iată-ne imediat agățați de acest fragment de povestire, deși nu vom cunoaște niciodată nici începutul, nici continuarea acesteia: există, în mod clar, în această captare a subiectului de către povestire, de către orice povestire, ceva ce ține de o identificare primordială pentru care orice poveste spusă este un pic povestea noastră. Există în această atracție pentru faptul narativ în sine, a cărui fascinație o putem observa din copilărie, un motor puternic pentru toate identificările secundare mai fin diferențiate, anterior preferințelor culturale mai elaborate, mai selective.

Această identificare cu povestirea ca atare ține, fără îndoială, în mare parte, de analogia, adeseori subliniată, între structurile fundamentale ale povestirii și structura oedipiană. S-a putut spune că orice povestire, într-un anume fel, și prin asta fascinează, rejoacă scena din Oedip, înfruntarea dorinței și a Legii.

Orice povestire clasică inaugurează captarea spectatorului său aprofundînd o îndepărtare inițială între un subiect doritor și obiectul dorinței sale. Întreaga artă a narațiunii constă apoi în a regreta urmărirea mereu relansată a acestui obiect al dorinței, dorință a cărei realizare este fără încetare amînată, împiedicată, amenințată, întîrziată pînă la sfîrșitul povestirii. Parcursul narativ clasic se desfășoară, deci, între două situații de echilibru, de lipsă de tensiune, care îi marchează începutul și sfîrșitul. Situația de echilibru inițială este marcată repede de o ruptură, de o îndepărtare pe care povestirea nu va înceta să o acopere, la sfîrșitul unei serii de piedici, cu piste false, cu contratimpi datorați destinului sau răutății oamenilor, dar a căror funcție narativă este de a menține amenințarea acestei rupturi și dorința spectatorului de a-i vedea, în sfîrșit, rezolvarea care marchează sfîrșitul povestirii, întoarcerea la starea de lipsă de tensiune, fie că acest lucru se face prin acoperirea îndepărtării dintre subiect și obiectul dorinței, fie, din contră, prin triumful definitiv al Legii care interzice pentru totdeauna această acoperire.

Semasiologul A. J. Greimas, reluînd în lucrarea sa *Sémantique structurale* [Semantica structurală] studiile lui Vladimir Propp (asupra "morfologiei poveştii populare ruse") şi ale lui Etienne Souriau (asupra celor "200.000 de situaţii dramatice"), a degajat ceea ce el numeşte un *model actanţial*, adică o structură simplă de funcţii dramatice permiţînd să explice structura de bază a celor mai multe povestiri. Vedem bine cum această structură se stabileşte în raport cu înfruntarea dorinţei şi a Legii (interzisului) care este motorul primar al oricărei povestiri: primul cuplu de actanţi care se stabileşte este cel al subiectului şi al obiectului, urmînd axa dorinţei, al doilea este cel al destinatarului şi al destinatorului obiectului dorinţei, urmînd axa Legii, în sfîrşit al treilea: opozantul şi adjuvantul la realizarea dorinţei. Structura actanţială, desigur, este o structură omoloagă structurii oedipiene (vezi mai sus: "Coduri narative, funcţii şi personaje").

Am subliniat deja că identificarea ca regres se instaurează cel mai adesea pe fondul unei stări de lipsă: "Identificarea, scrie Guy Rosolato, se leagă de o lipsă. Dacă există cerere, lipsa poate fi refuzul celuilalt de a îndeplini această cerere. Întîrziere a satisfacţiei, dar şi refuz al unei voinţe care se opune, identificarea este lansată..."

Regăsim în descrierea acestui proces de "lansare" a identificării toate elementele structurii de bază a povestirii în care dorinţa vine să se articuleze unei lipse, unei întîrzieri a satisfacţiei care lansează subiectul dorinţei (şi spectacolul) în urmărirea unei satisfacţii imposibile, mereu întîrziată, sau relansată în permanenţă asupra unor noi obiecte.

La acest nivel structural profund unde toate povestirile se aseamănă, are loc, fără îndoială, captarea primară a spectatorului prin simplul fapt că există poveste. Această identificare diegetică primordială este o reactivare profundă încă relativ nediferenţiată, a identificărilor structurii oedipiene: spectatorul, dar şi ascultătorul sau cititorul, simte că acolo, în această povestire din care el este cel mai adesea absent ca persoană, se desfăşoară ceva care îl priveşte în profunzimea sa şi care se aseamănă prea mult propriilor sale certuri cu dorinţa şi cu Legea pentru a nu-i vorbi despre el însuşi şi despre originea sa. În acest sens, orice povestire, ia forma unei căutări sau a unei cercetări şi este, în mod fundamental, căutarea unui adevăr al dorinţei în legătura sa cu lipsa şi cu Legea, adică, pentru spectator, căutare a adevărului său sau, cum spune Georges Bataille, a "adevărului multiplu al vieţii".

Este vorba de nivelul cel mai arhaic al relaţiei subiectului-spectator cu povestirea filmică şi aici intră foarte puţin la socoteală valorile culturale care permit diferenţierea şi ierarhizarea povestirilor după calitatea sau complexitatea lor. La acel nivel, filmul cel mai frust, ca şi cel mai elaborat, este susceptibil de a ne "agăţa"; toată lumea a avut această experienţă, la televizor, de a se lăsa "atras" în identificarea cu povestirea unui film pe care, pe de altă parte (intelectual, ideologic sau artistic), îl consideră nedemn de interes, ca şi de un film pe care îl recunoaşte drept capodoperă.

Fără îndoială, asupra acestei identificări primordiale cu faptul narativ în sine se sprijină însăşi posibilitatea unei identificări diegetice mai diferenţiată în funcţie de o povestire filmică sau de alta. Ne putem întreba dacă această identificare primordială cu povestirea, ca şi identificarea primară cu subiectul viziunii, nu este o condiţie indispensabilă pentru ca filmul să poată fi elaborat de spectator ca o ficţiune coerentă, ca sens, pornind de la acest mozaic discontinuu de imagini şi de sunete care constituie semnificantul său.

### 3.2.2. Identificare şi psihologie

Există un lucru de care teoreticianul de cinema trebuie să ţină cont în permanenţă, şi anume că, cel mai adesea, atunci cînd vorbim de un film, vorbim de o "amintire" a filmului, amintire deja reelaborată, care a fost obiectul unei reconstrucţii "tîrzii" care îi dă întotdeauna mai multă omogenitate şi coerenţă decît avea în mod real în experienţa proiecţiei.

Această distorsiune este valabilă mai ales pentru personajele filmului care ne apar cu plăcere în amintire, ca dotate cu un profil psihologic relativ stabil şi omogen la care facem referire dacă trebuie să vorbim sau să scriem despre acest film, pentru a le caracteriza cum am face cu o persoană reală.

Vom vedea că această distorsiune este înşelătoare şi că personajul, ca "fiinţă de peliculă", se construieşte cel mai adesea în cursul avansării filmului într-un mod mult mai discontinuu şi contradictoriu decît pare în amintire.

Dar spectatorul, în tîrziul amintirii, are tendinţa să creadă (după cum îl invită critica jurnalistică şi discursul cotidian asupra cinematografiei) că s-a identificat *prin simpatie* cu unul sau altul dintre personaje, din cauza caracterului său, a trăsăturilor sale psihologice dominante, a comportamentului său general, cum în viaţă am resimţi simpatie pentru cineva, credem, din cauza personalităţii sale.

Dacă este adevărat că identificarea secundară în cinema este în mod fundamental o identificare cu personajul ca figură a semenului în ficţiune, ca leagăn al investirilor afective ale spectatorului, ne-am înşela totuşi dacă am considera că identificarea este un efect al simpatiei pe care o putem simţi pentru unul sau altul dintre personaje. Mai degrabă este vorba de procesul invers şi nu numai în cinema este vizibil: Freud analizează clar că "nu prin simpatie ne identificăm cu cineva, ci din contră, simpatia se naşte doar din identificare". *Simpatia este, deci, efectul şi nu cauza identificării.*

Există o formă de identificare, foarte răspîndită, care evidenţiază în special acest lucru, *identificarea parţială*, "foarte limitată, scrie Freud, care se mărgineşte să împrumute de la obiect doar una dintre trăsăturile sale". Această identificare pornind de la o singură trăsătură se produce frecvent între persoane neavînd între ele nici o simpatie, nici o atracţie libidinală: ea funcţionează mai ales la nivel colectiv: mustaţa lui Hitler, elocinţa lui Humphrey Bogart etc...

Această constatare, după care identificarea este cauza simpatiei și nu invers, pune problema amoralității și a maleabilității fundamentale a spectatorului la cinema. Într-o povestire filmică bine structurată, spectatorul poate fi determinat să se identifice, cu efectele care rezultă din acest lucru, cu un personaj pentru care, la nivelul personalității, al caracterului și al ideologiei nu ar avea nici o simpatie în viața reală, ba chiar aversiune. Pierderea vigilenței spectatorului la cinema îl face să poată simpatiza, prin identificare, cu aproape orice personaj, numai să-l conducă structura narativă la aceasta. Pentru a lua un exemplu celebru, Alfred Hitchcock a reușit de mai multe ori (*Psycho*, 1961; *Shadow of a Doubt* [Bănuiala], 1942) să îl facă pe spectator să se identifice, cel puțin parțial, cu un personaj principal *a priori* complet antipatic: o hoață, complicele la uciderea unei tinere femei, un asasin de văduve bogate etc.

Această constatare poate explica și eșecul, din naivitate, al cinematografiei "edificatoare", care postulează că acțiunile și caracterul "personajului bun" ar trebui să fie suficiente pentru a antrena simpatia și identificarea spectatorului.

În general, forma mai "adunată" pe care o ia filmul în amintire față de experiența constituirii sale progresive de către spectator în cursul proiecției, permite să se explice o a doua iluzie. Este cea care constă din a atribui identificării secundare o inerție și o permanență mai mari decît are ea în realitate: spectatorul, credem prea adesea, s-ar identifica în mare măsură pe tot parcursul filmului cu un personaj major al ficțiunii, uneori cu două, din motive esențialmente psihologice, și aceasta într-un mod relativ stabil și monolitic. Identificarea s-ar atașa în mod durabil de acest personaj pe toată durata filmului și am putea s-o analizăm într-un mod relativ static.

Nu este vorba de a nega că un mare număr de filme - să spunem, pentru a simplifica, cele mai fruste, cele mai stereotipe filme, de exemplu, astăzi, foiletoanele televizate - funcționează în mare măsură după o identificare destul de monolitică determinată de un fenomen de recunoaștere, de o tipologie stereotipă a personajelor: bunul, răul, eroul, trădătorul, victima etc... Putem spune în acest caz că identificarea cu personajul provine dintr-o identificare a (și cu) personajului (personajul) ca *tip*. Eficacitatea acestei forme de identificare nu este pusă la îndoială; perenitatea și cvasi-universalitatea sa sînt dovada acestui lucru: tocmai *tipologia* aceasta are drept efect reactivarea, într-un mod complet confirmat, la un nivel în același timp simplu și profund, efectelor provenite direct din identificările cu rolurile situației oedipiene: identificarea cu personajul purtător al dorinței interzise, admirație pentru eroul reprezentînd idealul eului, teama în fața unei figuri paterne etc.

Acolo se desfășoară în mod stereotip, cel mai adesea repetitiv și lent, deci mai evident, mai direct lizibil, ceva care, totuși, este esențial în "agățarea" spectatorului de personajul filmic, care este prezent într-un anume fel în toate filmele de ficțiune și care joacă, fără nici o îndoială, un rol esențial în orice identificare cu personajul într-un film: identificarea are un rol tipologic.

Nu putem nega totuși că acest substrat arhaic al oricărei identificări cu personajul nu ar putea explica, fără o simplificare excesivă, mecanismele complexe ale identificării diegetice în cinema și, în special, cele două însușiri mai specifice acestei identificări. În primul rînd: că identificarea este un efect al structurii, mai mult o chestiune de loc decît una de psihologie. În al doilea rînd: că identificarea cu personajul nu este niciodată atît de mare și de monolitică, ci, din contră, extrem de fluidă, ambivalentă și permutabilă în cursul proiecției filmului, adică al construirii sale de către spectator.

### 3.3. Identificare și structură

#### 3.3.1. Situația

Dacă nu simpatia naște identificarea cu personajul, ci invers, problema cauzei și a mecanismului identificării secundare în cinema rămîne deschisă.

Se pare că identificarea este un efect al structurii, al situației, mai mult decît un efect al relației psihologice cu personajele.

"Să luăm un exemplu, cel al unei persoane curioase care intră în camera altcuiva și scotocește în sertare. Îl arătați pe proprietarul camerei care urcă scările, apoi reveniți la persoana care scotocește și publicul are chef să-i spună: «atenție, cineva urcă scările». Deci, o persoană care scotocește nu are nevoie să fie un personaj simpatic, publicul va manifesta întotdeauna înțelegere față de el." Această "lege" empirică a identificării după Hitchcock, magistral ilustrată de el în *Marnie* (1964), are meritul de a fi foarte clară asupra unui punct esențial: situația (aici fiind vorba despre cineva care este în pericol de a fi surprins) și modul în care ea este propusă spectatorului (enunțarea) sînt cele care vor determina cvasi-structural identificarea cu unul sau altul din personaje, într-un anumit moment al filmului.

Putem găsi o confirmare tot atît de empirică a acestui mecanism structural al identificării într-o experiență devenită complet banală din cauza televiziunii, anume aceea de a privi un fragment, o secvență (uneori chiar numai cîteva planuri) dintr-un film pe care nu l-am văzut niciodată. Nu este vorba aproape niciodată de începutul filmului: spectatorul se găsește, deci, confruntat în mod abrupt cu personaje pe care nu le cunoaște, al căror trecut filmic îl ignoră, în mijlocul unei ficțiuni despre care nu știe aproape nimic. Și totuși, chiar și în aceste condiții artificiale de recepție a filmului, spectatorul va intra foarte repede, aproape instantaneu în această secvență ale cărei circumstanțe nu le cunoaște, își va găsi imediat locul în ea și, deci, interesul.

Dacă spectatorul se "agață" așa de repede de o secvență luată din mijlocul unui film, dacă își găsește locul în ea, acest lucru se întîmplă pentru că undeva există identificare și, deci, pentru că aceasta nu trece în mod necesar printr-o cunoaștere psihologică a personajelor, a rolului lor în povestire, a determinărilor lor, toate acestea fiind lucruri care ar fi necesitat un timp destul de lung pentru o familiarizare progresivă cu aceste personaje și cu această ficțiune. De fapt pentru ca spectatorul să-și găsească locul acolo (și acest lucru este foarte perceptibil la spectatorii copii care pot căpăta un viu interes față de un film, fragment cu fragment, fără a-i

înțelege nici intriga, nici resorturile psihologice), este suficient spațiul narativ al unei secvențe sau al unei scene; e suficient să se inscrie în această scenă o rețea structurată de relații, o *situație*. Din acel moment puțin contează că spectatorul nu cunoaște încă personajele: în această structură rațională mimînd o relație intersubiectivă oarecare, spectatorul va repera imediat un anumit număr de locuri, dispuse într-o anumită ordine, într-un anumit fel, ceea ce constituie condiția necesară și suficientă oricărei identificări.

"Identificarea, scrie Roland Barthes, nu ține de psihologie; ea este o pură operație structurală: eu sînt cel care are același loc ca mine".

"Devorez din privire orice rețea amoroasă și reperez în ea locul care ar fi al meu dacă aș face parte din ea. Percep nu analogii, ci omologii..." și, puțin mai departe, "structura nu ține de persoane, ea este, deci, teribilă (ca o birocrație). Nu putem s-o implorăm, să-i spunem: «Vedeți, eu sînt mai bun decît H...». Inexorabil, ea răspunde: «Sînteți în același loc; deci sînteți H...». Nimeni nu poate *pleda* contra structurii."

Identificarea este, deci, o chestiune de loc, un efect de poziție structurală. De unde importanța *situației* ca structură de bază a identificării într-o povestire de tip clasic: fiecare *situație* care se ivește pe parcursul filmului redistribuie locurile, propune o rețea nouă, o poziționare nouă a *relațiilor intersubiective* în sînul ficțiunii.

Știm din psihanaliză că identificarea unui subiect cu un altul este foarte rar globală, de altfel, și că ea face apel deseori la o *relație intersubiectivă* doar prin intermediul unui anumit aspect al relației: lucrurile nu stau altfel nici în cinema, unde identificarea trece prin această rețea de relații intersubiective, pe care o numim mai banal *situație*, în care subiectul pare să se repereze.

Această identificare cu un anumit număr de locuri în sînul unei relații intersubiective este chiar condiția limbajului cotidian, în care alternanța lui "eu" și a lui "tu" este însuși prototipul identificărilor ce fac limbajul posibil, aceste cuvinte nedesemnînd altceva decît locul celor doi interlocutori în discurs și necesitînd o identificare reciprocă și reversibilă fără de care fiece subiect ar rămîne închis în propriul său discurs, fără posibilitatea de a-l auzi pe al celuilalt și fără posibilitatea de a intra în el: "Dacă ne regăsim imediat în jocul diverselor intersubiectivități, spune Lacan, înseamnă că sîntem la locul nostru oriunde. Lumea limbajului este posibilă în măsura în care noi sîntem la locul nostru oriunde".

Originile oedipiene și funcționarea structurală a oricărei identificări, precum și caracteristicile specifice ale povestirii filmice (mai ales decupajul clasic) sînt suficiente pentru a determina caracterul fluid, reversibil, ambivalent, al procesului de identificare în cinema.

În măsura în care identificarea nu este o relație de tip psihologic cu unul sau altul dintre personaje, ci depinde mai degrabă de un joc de locuri în sînul unei situații, nu am putea s-o considerăm drept un fenomen monolitic, stabil, permanent, pe tot parcursul filmului. În cursul procesului real al vizionării unui film, din contră, se pare că fiecare secvență, fiecare situație nouă, în măsura în care modifică acest joc de locuri, această rețea relațională, e suficientă pentru a relansa identificarea, a redistribui rolurile, a redesena locul spectatorului. Identificarea este aproape întotdeauna mult mai fluidă și labilă pe parcursul constituirii filmului de către spectator în timpul proiecției, decît pare retrospectiv în amintirea filmului.

Acest lucru e valabil mai ales pentru film în derularea sa, în diacronia sa; dar chiar la nivelul fiecărei scene, al fiecărei situații, se pare că identificarea își conservă mai mult decît am crede ambivalența și reversibilitatea originară. În acest joc de locuri, în această rețea relațională instaurată de fiecare situație nouă, putem spune că spectatorul, pentru a-l parafraza pe Jaques Lacan, este la locul său oriunde. De exemplu, într-o scenă de agresiune, spectatorul se va identifica în același timp cu agresorul (într-o plăcere sadică) și cu agresatul (simțind neliniște); într-o scenă în care se exprimă o cerere afectivă, el se va identifica simultan cu cel care este în poziția de a cere și a cărui dorință este respinsă (sentiment de lipsă și de neliniște) și cu cel care primește cererea (plăcere narcisistă): regăsim aproape de fiecare dată, chiar și în situațiile cele mai stereotipe, această capacitate de modificare fundamentală a identificării, această reversibilitate a afectelor, această ambivalență a posturilor care fac din plăcerea cinematografică o plăcere amestecată, adesea mai ambiguă și mai confuză (dar poate acesta este specificul oricărei relații imaginare) decît vrea spectatorul să recunoască și să-și amintească după o elaborare secundară legitimantă și simplificatoare.

Se pare că romanul de tip clasic, care procedează și el prin situații succesive, angajează din partea cititorului o identificare relativ mai stabilă decît filmul. Acest lucru ține, fără indoială, de caracteristicile diferite ale enunțării romanești și ale enunțării în cinema. Textul de suprafață al romanului propune, cel mai adesea, un punct de vedere destul de stabil, centrat clar asupra unui personaj: în general, un roman început cu "eu" sau cu "el" va adopta în continuare această enunțare. În cinematografia narativă clasică, din contră, variabilitatea punctelor de vedere, după cum vom vedea, este înscrisă chiar în cod. Evident, nu este vorba decît de o constatare generală, de ordin statistic, la care vom putea găsi, în cazurile particulare ale cutărui film sau cutărui roman, multe excepții.

### 3.3.2. Mecanismele identificării la suprafața filmului (la nivelul decupajului)

Rămîn de observat, la nivelul celor mai mici unități ale textului de suprafață, micro-circuitele în care se vor naște în același timp povestirea filmică și identificarea spectatorului, dar plan pe plan de această dată, în avansarea fiecărei secvențe.

Ceea ce este cu totul remarcabil și pare specific povestirii filmice – chiar dacă acest cod ni se pare absolut natural, invizibil, atît de obișnuiți sîntem cu el – este extraordinara suplețe a decupajului narativ clasic: la cinema,

scena cea mai banală se construiește schimbînd fără încetare punctul de vedere, focalizarea, cadrajul, antrenînd o deplasare permanentă a punctului de vedere al spectatorului pe scena reprezentată, deplasare care nu întîrzie să devieze prin micro-variații procesul de identificare al spectatorului.

Însă trebuie să fim foarte prudenți în sublinierea similitudinii între ceea ce s-a spus mai sus despre caracteristicile identificării (despre reversibilitatea sa, despre jocul de permutare, de schimbări de rol care par s-o caracterizeze) și variațiile permanente ale punctului de vedere, înscrise în codul decupajului clasic. Dacă, efectiv, se pare că textul de suprafață, în cinematografie, mimează cît mai aproape de mecanismele sale cele mai fine labilitatea procesului identificării, nimic nu permite să vedem în acest lucru vreun determinism în care unul dintre mecanisme ar fi într-un fel "modelul" celuilalt.

Totuși, omologia devine cu totul impresionantă cînd începem să cîntărim, dincolo de obișnuința noastră culturală, în ce măsură decupajul clasic în cinematografie (instituit în cod foarte pregnant) este excesiv de arbitrar: aparent, nu există nimic mai contrar percepției noastre în ceea ce privește o scenă trăită real decît această schimbare permanentă de punct de vedere, de distanță, de focalizare, dacă nu tocmai jocul permanent al identificării (în limbaj și în situațiile cele mai obișnuite ale vieții) a cărui întreagă importanță au arătat-o Sigmund Freud și Jacques Lacan, în însăși posibilitatea oricărui raționament intersubiectiv, a oricărui dialog, a oricărei vieți sociale.

Ceea ce putem avansa, apropo de această omologie, este faptul că textul de suprafață, stabilindu-și micro-circuitele, deviază, probabil prin mici lovituri de forță continue, prin minuscule schimbări de direcție succesive, relația spectatorului cu scena, cu personajele, fie și numai desemnînd locuri și parcursuri privilegiate, marcînd anumite stări, anumite puncte de vedere mai mult decît pe altele.

Ar fi prea lung să descriem aici în detaliu elementele textului de suprafață care deviază acest joc al identificării (cu atît mai mult cu cît *toate* elementele, într-adevăr, contribuie în felul lor la aceasta): ne vom mărgini, deci, să subliniem pe cele care intervin în acest proces cel mai mult și cel mai de neocolit.

*Multiplicitatatea punctelor de vedere* care fondează decupajul clasic al scenei filmice este, fără îndoială, principiul de bază constitutiv al acestor micro-circuite ale identificării în textul de suprafață: el va face posibil jocul celorlalte elemente. În cinematografie, scena clasică se construiește (în cod) pe o multiplicitate de puncte de vedere: apariția fiecărui nou plan corespunde unei schimbări de punct de vedere asupra scenei reprezentate (care este, totuși, socotită ca derulîndu-se în mod continuu și într-un spațiu omogen). Totuși, se întîmplă destul de rar ca fiecare schimbare de plan să corespundă instituirii unui nou punct de vedere, inedit, asupra scenei. Cel mai adesea, decupajul clasic funcționează pe baza repetării unui anumit număr de puncte de vedere, revenirile la un același punct de vedere putînd fi foarte numeroase (de exemplu, în cazul unei scene filmate în cîmp-contracîmp).













Multiplicitatea punctului de vedere în decupajul clasic: prima secvență din *Hôtel du Nord*, de Marcel Carné (1938), aduce în scenă mai multe personaje în timpul unui banchet de primă comuniune.









*Hôtel du Nord*, de Marcel Carné (1938)



Fiecare dintre aceste puncte de vedere, fie că este, fie că nu este cel al unui personaj al ficțiunii, înscrie în mod necesar, între diferitele figuri ale scenei, o anumită ierarhie, le conferă mai multă sau mai puțină importanță în relația intersubiectivă, privilegiază punctul de vedere al anumitor personaje, subliniază anumite linii de tensiune și de partaj. Articularea acestor puncte de vedere diferite, revenirea frecventă a unora dintre ele, combinarea lor, sînt elemente înscrise în cod, ele permit să se traseze, ca în filigranul situației diegetice înseși, locuri sau micro-circuite privilegiate pentru spectator, să se devieze nașterea identificării sale.

Această multiplicitate a punctelor de vedere este însoțită, cel mai adesea, în cinematografia narativă clasică, de un joc de *variațiuni pe scara planurilor*.

Nu este o întîmplare dacă alcătuirea planurilor în cinematografie – gros-plan, prim-plan, plan american, plan mediu, plan de ansamblu – se stabilește în funcție de înscrierea corpului actorului în cadru: știm că însăși ideea decupajului scenei în planuri de scară diferită s-a născut din dorința de a-l face pe spectator să sesizeze, prin includerea unui gros plan, expresia feței actorului, de a o sublinia, de a-i marca astfel funcția dramatică.

Fără îndoială că există acolo, în această variație a taliei actorilor pe ecran, în această proximitate, mai mult sau mai puțin mare a ochiului camerei față de fiecare personaj, un element determinant în ceea ce privește gradul de atenție, de emoție împărtășită, de identificare cu unul sau altul dintre personaje.

Ar fi suficient, pentru a ne convinge, să citim declarațiile lui Alfred Hitchcock privitoare la acest subiect. După părerea sa, "talia imaginii" este, poate, elementul cel mai important în panoplia de care dispune realizatorul pentru a "manipula" identificarea spectatorului cu personajul. El dă numeroase exemple din regia propriilor filme, cum e această scenă din *The Birds* unde era imperios, după părerea sa, în ciuda dificultăților tehnice, să fie urmărită în gros plan fața unei actrițe care se ridică de pe scaun și începe să se deplaseze, pentru a evita riscul de a "rupe" identificarea cu acest personaj procedînd într-un mod mai simplu, recadrînd asupra ei într-un plan mai larg pe cînd se ridica de pe scaun.

Acest joc în construcția planurilor, asociat celui al multiplicității punctelor de vedere, autorizează în decupajul clasic al scenei o combinație foarte fină, o alternanță de proximitate și de distanță, de decroșaje și de recentrări asupra personajelor. El permite o înscriere separată a fiecărui personaj în rețeaua relațională a situației astfel prezentate; el permite, de exemplu, să prezentăm cutare personaj ca o figură printre celelalte, ba chiar ca un simplu element de decor, sau, din contră, să facem din el, în cutare scenă, adevăratul centru al identificării, izolîndu-l într-o serie de gros planuri pentru un

tête-à-tête intens cu spectatorul, al cărui interes este, astfel, focalizat asupra acestui personaj, chiar dacă el ar juca un rol complet șters în situația diegetică propriu-zisă.

Evident, nu este vorba decît de exemple extreme, puțin prea simple, care nu trebuie să oculteze complexa subtilitate pe care o autorizează acest joc, înscris în cod, cu variația scării planurilor.

În aceste micro-circuite ale identificării în cinema, *privirile* au fost întotdeauna un vector privilegiat. Jocul privirilor reglează un anumit număr de figuri de montaj, la nivelul celor mai mici articulări, care sînt în același timp cele mai frecvente și cele mai codate: racordarea asupra privirii, cîmp-contracîmpul etc. Nu există nimic uimitor acolo în măsura în care identificarea secundară este centrată, după cum am văzut, pe relațiile dintre personaje, și în măsura în care cinematografia a înțeles devreme că privirile constituie o piesă esențială, specifică mijloacelor sale de expresie, în arta de a implica spectatorul în aceste relații.

Lunga perioadă a cinematografiei mute în decursul căreia s-au constituit, în mare, codurile decupajului clasic, a favorizat cu atît mai mult luarea în considerare a rolului privilegiat al privirilor cu cît acestea îi permiteau, într-o anumită măsură, să ascundă absența de expresivitate, de intonații, de nuanțe în dialogurile din intertitluri.

Legarea privirii de dorință și de amăgire (teoretizată de Jacques Lacan în *Le regard comme objet a* [Privirea ca obiect a]) predestina, dacă putem spune așa, privirea să joace acest rol absolut central într-o artă marcată de dublul caracter de a fi, în același timp, o artă a povestirii (deci a avatarurilor dorinței) și o artă vizuală (deci o artă a privirii).

Astfel, în numeroase texte teoretice, *racordul pe privire* a devenit figura emblematică a identificării secundare în cinema. Este vorba de această figură, foarte frecventă, în care un plan "subiectiv" (presupus ca văzut de personaj) succede direct unui plan al personajului privitor (de altfel, filmarea cîmp-contracîmp poate fi considerată, într-un fel, ca un caz particular al racordului pe privire). În această delegație a privirii între spectator și personaj s-a dorit să se vadă, prin excelență, figura identificării cu personajul. În ciuda aparentei sale clarități, acest exemplu a contribuit, fără îndoială, la modificarea problemei identificării în cinema printr-o simplificare excesivă. Analiza procesului de naștere a identificării prin micro-circuitele privirilor (și articularea lor prin montaj), într-un film narativ, ține, fără nici o îndoială, de o teoretizare mult mai fină în care racordul pe privire, chiar dacă desemnează un punct-limită, un scurtcircuit între identificarea primară și identificarea secundară, nu ar juca, pînă la urmă, decît un rol în întregime specific, prea particular pentru a fi exemplar.









**Rolul central al privirii în plan**
*Le Jour se lève*, de Marcel Carné (1939)
*Notorious*, de Alfred Hitchcock (1946)
*Psycho*, de Alfred Hitchcock (1961)







Trei planuri ale aceleiași scene din *Muriel*, de Alain Resnais (1963).

### 3.4. Identificare și enunțare

Ar fi suficient să reluăm termenii lui Alfred Hitchcock, din exemplul precedent extras din *Marnie* ("*Arătați* proprietarul... apoi *reveniți* la persoana care scotocește...") pentru a întrevedea că în această instituire a unei situații cu identificare puternică, munca instanței care arată sau care narează este tot atît de determinantă ca și structura caracteristică a ceea ce este arătat sau narat. De altfel, toți povestitorii știu bine acest lucru, povestitori care nu se abțin să intervină asupra cursului "natural" al evenimentelor povestite pentru a le face să fie așteptate, a le modula, a crea efecte de surpriză, piste false, și a căror artă constă tocmai în măiestria unei anumite *enunțări* (și a retoricii sale) ale cărei efecte sînt mai determinante asupra reacțiilor ascultătorului decît conținutul enunțului însuși.

În exemplul lui Alfred Hitchcock este aproape de la sine înțeles că spectatorului nu poate "să-i fie frică" pentru scotocitor decît dacă instanța naratoare i l-a arătat mai înainte pe proprietar pe cale de a urca scările. Ori atunci scena acționează cu totul altfel asupra spectatorului și produce un efect pur de surpriză care funcționează mult mai puțin în identificarea cu personajul. Adică în cazul procesului de identificare, munca de narare, cea a "monstrației", a enunțării, joacă un rol absolut determinant: ea contribuie foarte mult la a da formă relației spectatorului cu diegeza și cu personajele; ea este cea care, la nivelul marilor articulări narative, va forma în permanență știința spectatorului în ceea ce privește evenimentele diegetice, ea va controla în fiecare moment informațiile de care spectatorul dispune pe măsură ce avansează filmul, ea va ascunde unele elemente ale situației sau, din contră, va anticipa altele, va regla jocul avansării și al întîrzierii între ceea ce știe spectatorul, ceea ce se presupune că știe personajul, și va devia astfel, în mod permanent, identificarea spectatorului cu figurile și cu situațiile diegezei.

Într-adevăr există, la un nivel mai global și mai simplu decît cel al identificării cu povestirea (am putea spune că în amonte de această reluare mai fină și mai specifică a identificării prin activitatea enunțării în însăși avansarea filmului), o identificare diegetică mai masivă, mai subtilă, relativ indiferentă activității specifice a enunțării în fiecare mijloc de exprimare și în fiecare text particular. Despre acest strat mai inert al identificării putem spune că ține mai degrabă de enunț, de diegeză (în marile lor linii structurale) decît de enunțarea propriu-zisă și că prezintă un caracter mai regresiv, oedipian.

La nivelul fiecărei scene, activitatea enunțării constă, după cum tocmai am văzut, din devierea raportului spectatorului cu situația diegetică, din a trasa micro-circuite privilegiate, din a organiza nașterea și structurarea procesului de identificare, plan după plan. Această activitate a enunțării este cu atît mai invizibilă, în cinematografia narativă clasică, cu cît mai este mai tributar codului. Și, fără îndoială, acolo, la nivelul micilor articulări ale textului de suprafață, codul este cel mai pregnant, cel mai stabil, cel mai

"automat", deci cel mai invizibil. Decupajul unei scene după cîteva puncte de vedere, revenirea acestora, cîmp-contracîmpul, racordul pe privire sînt elemente de cod arbitrare care participă direct la activitatea enunțării, dar pe care spectatorul de cinema, din obișnuință culturală, le percepe ca fiind "gradul zero" al enunțării, o modalitate "naturală" în care se spune o poveste în cinema. Este adevărat că "regulile" montajului clasic, mai ales cele ale racordărilor, vizează tocmai să șteargă urmele acestei activități a enunțării, să o facă invizibilă, să facă în așa fel încît situațiile să se prezinte spectatorului "ca venind de la sine" și să așeze codul astfel încît, la un asemenea grad de banalitate și de uzură, să pară că funcționează cvasi-automat și că dă iluzia unui fel de absență sau de vacanță a instanței de enunțare.

Evident, aceasta este una din forțele cinematografiei narative clasice (precum întîlnim în spațiul filmic american al anilor '40-'50) și unul dintre motivele extraordinarei dominații a acestui fel de povestire filmică care, prin reglarea minuțioasă și invizibilă a enunțării, îi întreține spectatorului impresia că intră spontan în povestire, că se identifică spontan cu unul sau altul dintre personaje prin simpatie, că ar reacționa la o anumită situație cam cum ar face-o și în viața reală, ceea ce are drept efect întărirea iluziei că el este în același timp centrul, sursa și subiectul unic al emoțiilor pe care i le procură filmul, și negarea faptului că această identificare este și efectul unei reglări, al unei creativități a enunțării.

Din anii '60, odată cu valorizarea (mai ales în Europa) noțiunii de autor, am văzut cineaști din ce în ce mai numeroși, impunîndu-se printr-o enunțare "personală", semnîndu-și într-un fel filmele prin cîteva mărci mai mult sau mai puțin ostentatorii și arbitrare ale acestei enunțări care îi caracterizează. Este cazul unor realizatori celebri precum Ingmar Bergman (*The Silence* [Tăcerea], 1963, *Persona*, 1966), Michelangelo Antonioni (*L'Eclisse* [Eclipsa], 1962, *Il Deserto Rosso* [Deșertul roșu], 1964), Jean-Luc Godard (*Le Mépris* [Disprețul], 1963; *Deux ou Trois choses que je sais d'elle* [Două sau trei lucruri pe care le știu despre ea], 1966), Federico Fellini (*La Dolce Vita*, 1960, *Otto e Mezzo* [Opt și jumătate], 1962).

La începutul anilor '70, ca urmare a unei mari dezbateri teoretice asupra ideologiei vehiculate de cinematografia clasică (mai ales asupra transparenței sale, asupra ștergerii mărcilor enunțării), cîțiva cineaști, din motive politice sau ideologice, au considerat că este bine să înscrie clar în filmele lor activitatea enunțării, ba chiar procesul de producere a filmului. Să cităm, de exemplu, *Octobre à Madrid* [Octombrie la Madrid] de Marcel Hanoun (1965), *Tout va bien* [Totul merge bine] de Jean-Luc Godard și Jean-Pierre Gorin (1972) și toate filmele "Grupului Dziga Vertov".

S-ar părea, în cele două cazuri, că prezența mai sensibilă, mai subliniată a unei instanțe enunțatoare ar fi trebuit să aibă drept efect împiedicarea cel puțin parțială a procesului de identificare, fie și numai făcînd mai dificilă pentru spectator iluzia de a fi centrul și originea unică a oricărei identificări, făcîndu-l să perceapă în film prezența acestei figuri, de obicei ascunsă, a maestrului enunțării. Aceasta ar însemna să subestimăm puțin capacitatea spectatorului de a restaura filmul ca "obiect bun": pentru spectatorii mai mult sau mai puțin cinefili sau intelectuali pe care aceste filme i-au întîlnit, figura maestrului enunțării a devenit adesea, la rîndul său, o figură cu care s-au identificat. Identificare destul de clasică, pînă la urmă, dintr-un punct de vedere structural: maestrul enunțării (autorul, chiar pe cale de a se contesta) este, în felul său, și cel a cărui voință se opune dorinței spectatorului sau o întîrzie (ceea ce lansează identificarea) avînd în plus prestigiul, pentru cinefili, unei figuri întrupînd vreun ideal al eului.

### 3.5. Spectatorul de cinema și subiectul psihanalitic: pariul

Tot ceea ce am văzut în acest capitol asupra identificării ține de concepția clasică din psihanaliză, a identificării ca regres narcisist și, ca postulat întru totul arbitrar, presupune că am putea analiza starea sau activitatea spectatorului de cinema cu instrumentele teoretice elaborate de psihanaliză pentru analiza subiectului. Ceea ce presupune, *a priori*, și există acolo un fel de pariu, că spectatorul de cinema este complet omolog și reductibil la subiectul psihanalizei, în orice caz, la modelul său teoretic. Această concepție a spectatorului începe astăzi să fie pusă sub semnul întrebării: pentru Jean-Louis Schéfer, de exemplu, ar exista o enigmă cinematografică ireductibilă la ficțiunea subiectului psihanalitic ca și centrat asupra eului. Cinematografia ar cere mai degrabă să fie descrisă în *efectele* sale *de siderare și de groază*, ca producție a unui subiect deplasat, "un fel de subiect mutant sau un om mai necunoscut".

Calea urmată pînă aici în teoria cinematografică nu ar permite să o înțelegem ca proces nou, de descoperit în afara omologiei securizante a subiectului și a dispozitivului cinematografic. Pentru Jean-Louis Schéfer, filmul nu este realizat pentru a permite spectatorului să se regăsească (teorie a regresului narcisist), ci, mai ales, pentru a uimi, pentru a sidera: "Mergem la cinema – și toată lumea o face – pentru simulări mai mult sau mai puțin teribile, și nu pentru o porție de vis. Pentru o porție de groază, pentru o porție de necunoscut (...) cînd sînt la cinema, sînt o ființă simulată (...) despre paradoxul spectacolului ar trebui să se vorbească."

LECTURI SUGERATE


**1. Spectatorul de cinema**

Hugo MÜNSTERBERG, *The film: A psychological study. The silent photoplay in 1916*, New York, Dover Publications, Inc., 1970.

Rudolf ARNHEIM, *Vers une psychologie de l'art*, Seghers, 1973; *La Pensée visuelle*, Flammarion, 1976.

Vsevolod POUDOVKINE, *Film Technique and Film Acting*, New York, Grove Press Inc., 1970.

S. M. EISENSTEIN, *Au delà des étoiles*, U. G. E., 1974.

Etienne SOURIAU (sub coordonarea lui), *L'Univers filmique*, Flammarion, 1953.

Edgar MORIN, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Minuit, 1956, reeditare 1978.
Jean-Pierre MEUNIER, *Les Structures de l'expérience filmique*, Librairie universitaire, Louvain, 1969.

**2. Spectatorul de cinema şi identificarea: dubla identificare în cinema**

Sigmund FREUD, *L'Interprétation des rêves*, P.U.F., 1973; *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, col. «Idées», 1976; *Essais de psychanalyse*, Petite Bibliothèque Payot, 1970; *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Gallimard, 1971.
Jean-Louis BAUDRY, *L'Effet Cinéma*, Albatros, 1978.
Christian METZ, *Le Signifiant imaginaire*, U. G. E., col. "10-18", 1977.
Jean-Louis SCHÉFER, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Gallimard, col. "Cahiers du Cinéma", 1980.
François TRUFFAUT, *Le Cinéma selon Hitchcock*, Robert Laffont, 1966, reeditare Seghers, 1975.
Nr. special "Cinéma et psychanalyse" al revistei *Communications*, 1975.
Pascal BONITZER, *Le champ aveugle*, Gallimard, col. "Cahiers du Cinéma", 1982.
Jacques LACAN, *Écrits I et II*, Seuil, 1966, col. "Points", 1971.
Anika RIFFLET-LEMAIRE, *Jacques Lacan*, Charles Dessart, 1970.
Guy ROSOLATO, *Essais sur le symbolique*, Gallimard, 1969.
Jean LAPLANCHE, J. B. PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, P. U. F., 1971.
Roland BARTHES, *S/Z*, Seuil, col. "Points", 1970.

# Concluzie

La sfîrşitul acestei explorări a chestiunilor celor mai importante astăzi pentru o teorie a filmului, cititorul va fi zărit amploarea, complexitatea şi, sperăm, profundul interes al acestor reflecţii asupra artei imaginilor în mişcare. Am dori să insistăm, pentru a concluziona, asupra unei scurte caracterizări a teoriilor (fie că sînt sau nu constituite în corp de doctrină) la care am făcut aluzie pe parcurs.

Prima caracteristică ce reiese din orice expunere asupra teoriilor cinematografiei şi asupra succesiunii lor este *vechimea* lor. Pe drept cuvînt, poate că nu există producţie umană care să nu fie imediat însoţită de o reflecţie formală, "teoretică" sau, cel puţin – este chiar etimologia cuvîntului "teorie" – de o *observaţie*, de o *contemplare* aprofundată a acestei producţii. În cazul cinematografiei, putem remarca, desigur, că invenţia sa, care a preocupat tot secolul al XIX-lea, nu a luat prin surprindere speculaţia intelectuală; nu este mai puţin izbitor să constatăm contemporaneitatea aproape totală între apariţia cinematografiei ca spectacol, apoi ca artă şi ca mijloc de expresie, şi teoretizarea sa; şi, la fel, toate mişcările, şcolile, genurile importante pe care le inventariază istoria filmelor au fost însoţite, precedate sau urmate (dar întotdeauna la puţin timp) de o mai mult sau mai puţin importantă activitate teoretică: cu aceste "revoluţii" în teorie istoria nu este zgîrcită şi numeroase exemple celebre jalonează nouăzeci de ani de cinematograf.

Astfel, a doua caracteristică ce marchează teoriile cinematografiei este profunda lor istoricitate sau, mai exact, coerenţa legăturii care le uneşte în fiecare perioadă de producţia cinematografică. Există o evidenţă în ceea ce priveşte marile figuri precum André Bazin sau S. M. Eisenstein: neorealismul italian a alimentat teoriile "ontologice" şi "cosmofanice" ale celui dintîi, după cum aplecarea spre experimental, specifică anilor douăzeci ("chiar dincolo de strictele limite ale şcolii sovietice de montaj"), i-a inspirat celui de-al doilea dragostea pentru montaj, pentru manipulare şi conflict. Dar, mai pe larg, istoria teoriilor oferă, la o examinare superficială, ieşirea la suprafaţă a unui mic număr de "continente" (sau de arhipelaguri, dacă ţinem la precizia metaforelor) pe care o cronologie energic scurtată de accidente majore (cele două războaie mondiale sau apariţia sunetului, pentru a cita intenţionat fenomene incomensurabile) permite să le reprezentăm cu uşurinţă.

Să amintim marile nume. Ar fi, mai întîi – prioritate cronologică ce nu ar putea angaja o alegere estetică sau ideologică – epoca constituirii progresive, apoi de domnie aproape totală, a tradiţiei formaliste, retorică ce îşi cunoaşte deplina dezvoltare după primul război mondial, în acea perioadă de bulversări neîncetate ale artei filmului care a fost perioada anilor douăzeci şi care îşi găseşte forma clasică la începutul anilor treizeci (pe cînd

producţia dominantă s-a schimbat deja şi pe cînd într-un cu totul alt sens, cinematograful a devenit şi el "clasic"). Din 1916, în a doua parte a celebrului său eseu, Hugo Münsterberg afirma, într-o perspectiva neo-kantiană, că cea mai importantă condiţie a validităţii estetice rezidă, pentru film, în faptul de a opera o transformare a realităţii într-un obiect imaginar supus unei poetici particulare (funcţionînd după bunul plac al cineastului, pe baza celor trei categorii fundamentale ale realităţii, timpul, spaţiul şi cauzalitatea). În acelaşi an, apărea *Intolerrance* de Griffith, gigantică manipulare care trebuie să-l fi copleşit pe Münsterberg. Cîţiva ani mai tîrziu şi pe terenuri filosofice foarte diferite, se va preciza aceeaşi atitudine; am evocat deja, pe parcursul acestei lucrări, abordările unora precum Eisenstein sau Tynianov; bineînţeles, ar trebui să adăugăm la aceste două nume pe cele a cel puţin şase dintre contemporanii şi compatrioţii lor, începînd cu Lev Kuleşov a cărui lucrare *L'Art du cinéma [Arta cinematografiei]* (1929) este, poate, cea mai îndrăzneaţă – deci şi cea mai periculoasă – pe calea unei comparaţii a organizării filmice cu funcţionarea unei limbi; s-au criticat adeseori, şi pe bună dreptate, excesele acestei abordări – dar ceea ce ne reţine aici atenţia este, înainte de toate, constanţa cu care Lev Kuleşov şi elevii săi îşi însoţesc toate reflecţiile de o serie de experienţe şi de filme a căror coerenţă sistematică, fără precedent, va fi fără egal şi mai tîrziu. Aproape în acelaşi timp, în Germania, Rudolf Arnheim fixa, într-un eseu mai scurt, dar categoric, limitele extreme pe care le va atinge curentul "formalist". Pentru el, filmul nu poate fi artă decît în măsura în care cinematografia se îndepărtează de o reproducere perfectă a realităţii şi, într-un fel, chiar datorită defectelor uneltei-cinema. Această teză faimoasă şi, evident, de nedepăşit, a asigurat reputaţia autorului său, dar în acelaşi timp a marcat practic sfîrşitul unui tip de abordare devenit total incapabil de a lua în considerare modificările profunde care afectează arta cinematografică, să zicem, între 1928 şi 1932.

Nu că această abordare ar fi cu totul moartă; numeroşi autori, şi nu dintre cei mai mărunţi, au reluat-o şi au ilustrat-o: e cazul lui Béla Balázs, care a propus în două reprize, în 1930 şi în 1950, strălucitoare sinteze a tot ceea ce adusese curentul formalist istoriei cinematografiei; şi mai recent, eseurile lui Barthélémy Amengual, ale lui Ivor Montagu, apărute la mijlocul anilor şaizeci, se referă, fără a o înnoi într-adevăr, la această mare tradiţie.

Dar fără discuţie, perioada de după război a fost marcată mai ales de un alt pol, pînă atunci dominat de tendinţa formalistă, pe care îl putem caracteriza, în lipsa unui termen mai bun, ca abordare "realistă" a cinematografului. Această abordare, după cum vom vedea îndată, nu a căzut din cer în 1945; îi găsim premisele la cineaşti precum Louis Feuillade, de exemplu (sub o formă, e adevărat, foarte puţin elaborată), sau, mult mai clar, în reflecţie cu care John Grierson însoţeşte de-a lungul anilor treizeci şi patruzeci, înflorirea mişcării documentariste. Bineînţeles, acest curent stă, pentru noi, sub pecetea lui André Bazin; dar şi acolo, importantă ni se pare a fi mai puţin existenţa unei şcoli Bazin (care a fost mai întîi destul de strict limitată la Franţa în *Cahiers du Cinéma* ale anilor '50–'60 şi "Noul Val"), cît contemporaneitatea reflecţiei lui André Bazin cu alte abordări, total independente de a sa, dar care merg grosso modo în aceeaşi direcţie estetică. Fie că ne gîndim la lucrările lui Etienne Souriau, de exemplu, fie că ne gîndim, mai ales, la sinteza publicată de Siegfried Kracauer în 1960, extrem de semnificativ subintitulată *The Redemption of Physical Reality* – pe care autorul o prezintă ca pe o "estetică materială", fondată pe primatul conţinutului şi care duce la o concepere a cinematografiei ca un fel de instrument ştiinţific creat pentru a explora anumite tipuri sau aspecte particulare ale realităţii.

Din această ultimă perioadă nu putem spune că sîntem cu totul ieşiţi – dar ea nu se mai continuă astăzi deloc, decît sub forma slăbită a "criticii de film" care trăieşte din presupoziţiile ei fără a căuta într-adevăr să le examineze şi, mai puţin încă, să le justifice.

În sfîrşit, o a treia perioadă (a noastră) este marcată nu de o sinteză a celorlalte două precedente, ci de o înflorire de teorii care, dincolo de inferenţe, au drept caracteristică comună faptul de a face apel la *tehnici de formalizare* mult mai avansate şi mai sistematice. Totuşi, această perioadă se deschide printr-o tentativă explicit sintetică, cu impresionanta lucrare *Esthétique et Psychologie du cinéma* [Estetica şi psihologia cinematografiei] a lui Jean Mitry. În mod hotărît, Jean Mitry recurge la orice mijloc, mizînd nu numai vastele sale cunoştinţe de istoria filmului, ci şi ştiind să tragă foloase din toţi autorii care l-au precedat. În ciuda dificultăţilor inerente acestui tip de acţiune şi a "rateurilor" care rezultă, Jean Mitry marchează o etapă primordială în teoria filmului, întinzînd asupra tuturor problemelor esenţiale cea mai mare rigoare ştiinţifică şi neezitînd, pentru a trata mai bine un anumit punct specific filmului, să facă apel la fenomenologie, la Gestalttheorie, la psihologia şi fiziologia percepţiei, ba chiar dîndu-se o clipă drept epistemolog. Deşi nu a format o "şcoală", deşi nu aparţine nici unei şcoli, cartea lui Jean Mitry marchează o dată: Christian Metz nu s-a înşelat asupra sa cînd i-a consacrat, la apariţia celor două volume ale sale, două lungi articole critice (astăzi reluate în tomul 2 al lucrării *Essais sur la signification au cinéma*).

Istoria teoriei cinematografului de la Jean Mitry încoace este marcată de importarea din ce în ce mai masivă de concepte, ba chiar de sisteme conceptuale întregi provenite din aşa-numitele "ştiinţe umane" – lingvistică şi psihanaliză în primul rînd, dar şi sociologie şi istorie – în timp ce activitatea teoretică, devenind din ce în ce mai universitară, şi încetînd de a fi dublată de o activitate critică (şi polemică/normativă), înceta tocmai prin aceasta să se raporteze în mod privilegiat la un anume corpus de filme contemporane: dacă încă se întîmplă ca o anumită teoretizare să se sprijine, conştient sau nu, pe un gen, un tip sau o şcoală de filme (Robbe-Grillet pentru cartea lui Jost şi Chateau, Godard şi Straub pentru cea a lui Bonitzer etc.), atitudinea cea mai răspîndită vrea ca întreaga teoretizare să fie calificată drept universală. Simultan, dezvoltarea învăţămîntului cinematografic împinge şi ea spre o recîştigare a interesului pentru analiza filmelor din trecut într-o proporţie mult mai mare ca altădată.

Astfel, ultimii cincisprezece ani au cunoscut, pe de o parte, o abundență a lucrărilor de inspirație semiologică (în sens larg) și naratologică, pe de altă parte o înflorire a analizelor de film – fie că sînt sau nu concepute expres după modelul "analizei textuale". Dar despre toată această perioadă, capitolele care au precedat au încercat să dea socoteală în detaliu și nu insistăm.

Evident, este mai dificil să situăm direcțiile actuale ale cercetării (și mai mult încă să facem cel mai mic pronostic asupra viitorului deceniu). Fără să putem pretinde în mod absolut că filonul semiologic a fost epuizat, o dublă tendință apare de cîțiva ani manifestînd ceea ce am putut descrie ca o "moarte a semiologiei" (Metz): pe de o parte dorința, atestată printre altele de mai multe cărți recente (și mai ales izbitoare în unele lucrări colective, recenzii de colocvii etc.), de a face un bilanț, de a trage învățături etc.; pe de altă parte tentative, și ele destul de numeroase și foarte dispersate pentru a ieși din acest relativ impas, recurgînd, de exemplu, la semantica generativă sau la Textlingvistik etc. Bineînțeles, această "moarte" a semiologiei nu este o "moarte" (sau dacă da, e una din cele care duc la reîncarnare), și rămîne astăzi important să se continue calea unei formalizări generale, după cum rămîne important – fie și numai pedagogic – să se practice analiza filmologică sub toate formele sale. Cu toate acestea, ni se pare că ultimele luni sau ani au fost, din ce în ce mai clar, marcați de o diversificare a direcțiilor cercetării: așa asistăm la o puternică recîștigare a interesului pentru istoria cinematografiei, pe care numeroși cercetători (mai ales americani, trebuie precizat acest lucru) o abordează într-un spirit de metodă și de sistem care a lipsit, cel mai adesea, pionierilor acestei discipline (dar "știința istorică" în general nu s-a înnoit deloc sau aproape deloc de douăzeci de ani); așa am văzut apărînd una după alta vreo șase lucrări acordînd o bună parte reflectării organizaționale asupra cinematografului – nu fără legătură, bineînțeles, cu transferurile acestui mijloc de expresie (dezvoltarea televiziunii și a video-ului, concentrarea producției și a difuzării etc.); în sfîrșit, așa au fost ilustrate, prin cîteva texte de calitate, abordările mai "rare": sociologia cinematografiei sau, într-un alt domeniu, ceea ce am putea numi iconologia sa.

Este încă mult prea devreme pentru a măsura locul și valoarea de ansamblu a tuturor acestor tentative. Astfel vom concluziona, modest, rapidul tur de orizont al teoriilor privind cinematografia, remarcînd cît de mult această diversificare ce apare astăzi atestă din nou dimensiunea antropologică și socială a studiilor cinematografice și trecerea sa necesară prin științele sociale.



# INDEXUL FILMELOR CITATE


IDEA
EDITURĂ